BEITRÄGE
ZUR FESTSTELLUNG DES TONFALLS IN DEN ROMANISCHEN SPRACHEN

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR ERLANGUNG
DER PHILOSOPHISCHEN DOKTORWÜRDE
DER
HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER VEREINIGTEN FRIEDRICHS-
UNIVERSITÄT HALLE-WITTENBERG
VORGELEGT

ACAD.
LUGD. BAT.
BIBL.

VON

ERWIN WAIBLINGER
AUS STUTTGART

HALLE A. S.
1914

Referent: Professor Dr. VORETZSCH.

Datum der mündlichen Prüfung: 31. Juli 1913.

(Die Arbeit erscheint auch im „Archiv für die gesamte Psychologie". Bd. XXXII.)

Inhalt.

Seite

Literatur 1

Einleitung 3

1) Zur Charakteristik vorliegender Untersuchung 3

2) Bisherige Entwicklung der Frage des Tonfalls überhaupt 4

Erster Teil:

Das Material 22

Beschreibung des Materials 22

142 der Untersuchung (in Verkleinerung) beigegebene Kurvenblätter auf 19 Tafeln 23

Zweiter Teil:

Die Bearbeitung. Vorbemerkung: Konsonanten und Vokale 33

A. Einzelne romanische Sprachgebiete 35

1) Französisch. Paris. Dr. Lavoipière 35

2) Französisch. Paris. Herr Perrin 40

3) Französisch. Nevers 44

4) Französisch. Sedan 47

5) Provenzalisch 50

6) Italienisch. Rom 53

7) Italienisch. Turin 55

8) Spanisch. Madrid 56

9) Spanisch. Barcelona 58

10) Spanisch. Buenos Aires 60

11) Portugiesisch 61

12) Rumänisch 62

B. Das Gesamtgebiet 64

1) Die Formen 64

2) Betonungsvarianten 64

3) Der Sprechtakt als tonische Einheit 65

4) Grundformen 67

5) Satzanklang und Satzabklang 72

6) Die Einzelsilbe 82

7) Die Starktöne 82

8) Primsilben 88

Rückblick 90

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546024_0016

Literatur.

1) Behaghel, Otto, Deutsche Grammatik. Berlin 1907.

2) Behn, Siegfried, Der deutsche Rhythmus und sein eigenes Gesetz. Straßburg 1912.

3) Benedix, Roderich, Der mündliche Vortrag. Leipzig 1871.

4) Bourdon, Marcel, L'expression des émotions et tendances dans le langage. Paris 1892.

5) Bremer, Otto, Deutsche Phonetik. Leipzig 1893.

6) Eggert, Bruno, Untersuchungen über Sprachmelodie. Z. f. Ps. 1908, Bd. 49, S. 218.

7) Felber, Erwin, Die indische Musik der vedischen und der klassischen Zeit. XXIII. Mitt. d. Phonogr.-Arch.-Komm. d. Ak. d. Wiss. Wien 1912.

8) Gutzmann, Hermann, Physiologie der Stimme und Sprache. Braunschweig 1909.

9) Helmholtz, Hermann v., Die Lehre von den Tonempfindungen. 5. Aufl. Braunschweig 1896.

10) Herzog, Eugen, Französische Phonogrammstudien. Wiener Sitzungsberichte 1912.

11) Heusler, Andreas, Eduard Sievers und die Sprachmelodie. Deutsche Literaturzeitung 1912, 24.

12) Jespersen, Otto, Lehrbuch der Phonetik. Leipzig 1904.

13) Jespersen, Otto, Phonetische Grundfragen. Leipzig 1904.

14) Jones, Daniel, Intonation Curves. Leipzig 1909.

15) Klinghardt, H., und M. de Fourmestreaux, Französische Intonationsübungen. Berlin 1911.

16) Kock, Axel, Språkhistoriske Undersökningar om Svensk Akcent. Lund 1878—85.

17) Köhler, Louis, Die Melodie der Sprache. Leipzig 1853.

18) Krueger, Felix, Die Messung der Sprechmelodie als Ausdrucksmethode. Rom 1906.

19) Krueger, Felix, Beziehungen der experimentellen Phonetik zur Psychologie. Leipzig 1907.

20) Luick, Ernst, Über Sprachmelodisches in deutscher und englischer Dichtung. Germ.-rom. Monatsschrift 1908. II.

21) Marbe, Karl, Über den Rhythmus der Prosa. Gießen 1904.

22) Masing, Woldemar, Sprachliche Musik in Goethes Lyrik. Straßburg 1910.

23) Meinhof, Carl, Die moderne Sprachforschung in Afrika. Hamburg 1910.

24) Merkel, C. A., Physiologie der menschlichen Sprache. Leipzig 1866.

25) Meyer, E. A., Zur Tonbewegung des Vokals im gesungenen und gesprochenen Einzelwort. Die neueren Sprachen. 1896, 4.

26) Meyer, E. A., Ein neues Verfahren zur graphischen Bestimmung des musikalischen Akzents. Med.-päd. Monatsschrift f. d. ges. Sprachheilkunde. 1911, 8.

27) Noreen, Adolf, Vårt Språk. Stockholm 1906.

28) Nyrop, Kristoffer, Manuel phonétique du français parlé. Kopenhagen 1908.

29) Passy, Paul, Petite phonétique comparée. Leipzig und Berlin 1906.

30) Pollack, P., Phonetische Untersuchungen. I. Zur Schlußkadenz im deutschen Aussagesatz. XIV. Mitt. d. Phonogr.-Arch.-Komm. d. Ak. d. Wiss. Wien 1911.

31) Roudet, A., Eléments de phonétique générale. Paris 1910.

32) Rousselot, L'Abbé, Principes de phonétique expérimentale. Paris 1897—1908.

33) Rutz, Ottomar, Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck. Leipzig 1912.

34) Saran, Franz, Der Rhythmus des französischen Verses. Halle 1900.

35) Saran, Franz, Melodik und Rhythmus der Zueignung Goethes. Halle 1903.

36) Saran, Franz, Deutsche Verslehre. München 1907.

37) Scripture, E. W., Studies of melody in English speech. Wundt, Philos. Stud. 1902, Band 19, S. 599.

38) Scripture, E. W., Researches in experimental phonetics. The study of speech curves. Washington 1906.

39) Siebeck, Hermann, Sprechmelodie und Tonmelodie in ihrem ästhetischen Verhältnis. Riemann-Festschrift, Leipzig 1909, S. 102.

40) Sievers, Eduard, Grundzüge der Phonetik. 5. Aufl. Leipzig 1911.

41) Sievers, Eduard, Rhythmisch-melodische Studien. Heidelberg 1912.

42) Storm, Jacob, Englische Philologie. 2. Aufl. Leipzig 1892—1896.

43) Stumpf, Carl, Die Anfänge der Musik. Berlin 1911.

44) Sweet, Henry, The practical study of languages. London 1899.

45) Sweet, Henry, Elementarbuch des gesprochenen Englisch. Oxford 1900.

46) Sweet, Henry, The sounds of English. Oxford 1908.

47) Thiéry, Gaston, Le tonal de la parole. Löwen 1901.

48) Todoroff, Kosta, Beiträge zur Lehre von der Beziehung zwischen Text und Komposition. Z. f. Ps. 1913, Band 63, Heft 6, S. 401.

49) Unser, A., Über den Rhythmus der Prosa. Heidelberg 1906.

50) Viëtor, Wilhelm, Elemente der Phonetik. Leipzig 1904.

51) Westermann, Diedrich, Ewe-Grammatik. Berlin 1907.

52) Wundt, Wilhelm, Sprachgeschichte und Sprachpsychologie. Leipzig 1905.

53) Wundt, Wilhelm, Völkerpsychologie. I, 1 und II, 2 Die Sprache. 3. Aufl. Leipzig 1912.

Einleitung.

1) Zur Charakteristik vorliegender Untersuchung.

a) Thema. Den Gegenstand der Arbeit bildet die Tonhöhenbewegung des Stimmtons in gesprochenen Sätzen romanischer Sprachen. Die wissenschaftliche Gründlichkeit hätte es verlangt, neben der Tonhöhe, um die es sich eigentlich handelt, auch die drei übrigen Eigenschaften der Laute zu untersuchen, nämlich die Tonstärke, die Klangfarbe und die Lautdauer. Das hätte aber allzuweit geführt, und der Umfang einer Dissertation wäre bedeutend überschritten worden. Es wurde demnach von der Bearbeitung der untersuchten Schallmassen hinsichtlich der Klangfarbe und der Lautdauer abgesehen und außer der Tonhöhe nur die Tonstärke berücksichtigt, die im Zusammenhang mit der Tonhöhe besonders wichtig erscheint.

b) Texte. Die Auswahl der zu sprechenden Sätze wurde zunächst den Vp. überlassen. So kam zwar ein recht buntes Textbild zustande, doch war eine sehr große Unbefangenheit der Sprecher bei der Aufnahme dadurch verbürgt, daß jeder nur das sprach, was seinem gewohnten Gedankenkreise unmittelbar entsprang, was er selbst gewählt hatte. Später freilich erschien diese Vorsichtsmaßregel, die Textwahl den Vp. zu überlassen, überflüssig, da sich die Sprecher auch in solche Sätze rasch einlebten, die ihnen fertig vorgelegt wurden. Die zuletzt untersuchten Sprecher also, die Herren Perrin, Riousse und Lomelino, wiederholten die Sätze von Dr. Lavoipière. Gleich von Anfang an wurde das Prinzip der individuellen Textwahl insofern zu Vergleichszwecken durchbrochen, als der Satz »Laß mich in Ruhe!« sieben Sprechern vorgelegt wurde. Stücke aus Dichtungen wurden von der Untersuchung grundsätzlich ausgeschlossen. Es erschien gewagt, den schwierigen poetischen Tonfall zu behandeln, bevor der als einfacher anzunehmende Tonfall der alltäglichen Rede genau und sicher bekannt wäre. Da die Apparate nicht gestatteten, zu reisen, so war es nicht möglich, die Aufnahmen in romanischen Ländern vorzunehmen. Es mußten vielmehr die Individuen genügen, die sich in Hamburg vorfanden. Die Untersuchung trägt denn auch einen individuellen Charakter. Ob jeder einzelne Sprecher gerade den Typus seines Idioms wiedergibt, sei dahingestellt. Dem ersten Versuch einer allgemeinen Orientierung,

wie er hier vorliegt, muß eine große Zahl von Einzelstudien dialektologischer Tendenz folgen.

c) Untersuchungstechnik. Zur Aufnahme wurde das Kymographion benützt, zur Ausmessung der von Dr. E. A. Meyer angegebene Apparat (Literatur Nr. 26), über den neuerdings Heft 3 und 4 der »Vox«, des internationalen Zentralblattes für experimentelle Phonetik, genauere Auskunft geben (Berlin und Hamburg 1913, »Der E. A. Meyersche Kurvenzeichner, seine Mechanik« von C. Schneider in Heft 3, »... seine mathematische Theorie« von G. Stilke in Heft 4). Meyers, Schneiders und Stilkes mit Abbildungen versehene Aufsätze müssen zum Verständnis der ganzen Untersuchungstechnik im Original eingesehen werden. Übrigens ist der Sinn der beigegebenen Kurven (Beschreibung S. 188) auch dem Nichtphonetiker unmittelbar aus der Anschauung verständlich.

Die Sprecher fanden sich sämtlich sehr rasch in ihre gesamte Aufgabe hinein. Stets wurde bis zum Eintritt völliger Ruhe und Freiheit dem Apparat gegenüber und bis zur gänzlichen Beherrschung des Textes gewartet. Bei der Aufnahme lasen die Sprecher die von ihnen selbst aufgeschriebenen Sätze vom Zettel ab. Das untersuchte Organ war Cavum Oris, nicht Larynx.

d) Versuchspersonen. Alle Personen sprachen von Kind auf die Sprache, die sie vertraten, und beherrschten sie vollständig. Folgendes sind die Namen der Vp., denen auch an dieser Stelle für ihre liebenswürdige Bereitwilligkeit bestens gedankt sei: für Französisch Dr. Lavoipière und Herr Perrin aus Paris, Herr Riousse aus Nevers und Herr Clouet aus Sedan, für Provenzalisch cand. jur. Sareix aus Narbonne, für Italienisch Dr. Panconcelli-Calzia aus Rom und Fräulein Gelati aus Turin, für Spanisch Herr de Selva aus Madrid, Dr. Rubió y Balaguer aus Barcelona und Fräulein Nietzke aus Buenos Ayres, für Portugiesisch Herr de Freitas Lomelino aus Madeira und für Rumänisch Dr. Telega aus Bukarest.

Im Laboratorium des zum Hamburgischen Kolonialinstitut gehörigen Seminars für Kolonialsprachen wurde das Technische vorliegender Arbeit ausgeführt.

2) Bisherige Entwicklung der Frage des Tonfalls überhaupt.

Die folgenden Umrisse der Geschichte der Tonfallfrage gehen über das Romanische hinaus. Das Sonderproblem des romanischen Tonfalls sollte damit unter allgemeine Gesichtspunkte gerückt werden. Zudem wäre gegenwärtiger Abschnitt bei Ausschluß der nichtroma-

nischen Sprachen ein allzukleines Bruchstück geworden: Über den Tonfall im allgemeinen und über deutschen oder doch germanischen Tonfall besteht weit mehr Literatur als über den romanischen Tonfall im besonderen. Es werden in vorliegender Arbeit den romanischen Verfassern Bourdon, Passy, Roudet, Rousselot, Thiéry gegenübertreten die germanischen Jespersen, Köhler, Krueger, Merkel, Noreen, Nyrop, Saran, Sievers, Scripture, Storm, Stumpf, Wundt. Außer den genannten wurden noch andere Autoren über Tonfall befragt, so Stengel (Romanische Verslehre in Gröbers Grundriß, 2. Aufl.), Lubarsch (Romanische Verslehre; Über Deklamation und Rhythmus der französischen Verse), Landry (La théorie du rythme et le rythme du français déclamé), Koschwitz (Les parlers parisiens), Martinon (Les strophes et les vers français), Goujon (L'expression du rythme mental dans la mélodie et la parole), Schädel (Catalanische Phonetik). Ergebnisse speziell für vorliegende Arbeit wurden hieraus jedoch nicht gewonnen.

Obwohl diese Untersuchung grundsätzlich nur den Tonfall der Prosa behandelt, wurde doch nicht versäumt, über prosaischen und poetischen Tonfall auch solche Werke nachzusehen, die in der Hauptsache dem poetischen Tonfall gewidmet sind (Luick, Masing, Saran, Siebeck, Sievers).

a) Gesang und Sprache.

Der erste, der die Tonhöhenbewegung in der Sprache um ihrer selbst willen eingehend behandelte, freilich noch ohne die Möglichkeit wissenschaftlich genauer Aufzeichnungen, ist Merkel (24). Seine »richtigen und feinen, dabei durchaus noch nicht genügend gewürdigten Beobachtungen« [Sievers (40, § 683)] hält Krueger (17) für psychologisch ergiebiger als das meiste, was seither über den Gegenstand geschrieben worden. Merkels selten gewordenes Werk »Physiologie der menschlichen Stimme und Sprache (physiologische Laletik)«, das er als eine durchgreifende Umarbeitung des letzten Hauptabschnittes seiner »Anthropophonik« (Leipzig 1857, 2. Aufl. 1863) bezeichnet, spricht ausführlich von der »Melodie der Sprache« (S. 348—397). Bei dieser Gelegenheit setzt sich Merkel mit Köhler (17) auseinander, namentlich in dem Abschnitt »Verhältnis des Sprechens zum Singen« (S. 378—397). Die Stellung zu dieser Frage des Unterschiedes von Gesang und Sprache beeinflußt weitgehend die Entscheidung in vielen Einzelfällen, ja die ganze Beobachtungsweise, und nicht nur bei Merkel und Köhler. Wer als Musiker an die Frage des Tonfalls herangeht, wird immer geneigt sein, musikalische

Erscheinungen in der Sprache zu erblicken. Wer sich dagegen von musikalischen Vorstellungen freihält, wird die sprachliche Tonbewegung anders deuten als der Musiker.

»En réalité, il n'y a pas entre le chant et la parole une différence de nature, mais simplement une différence de degré« (Nyrop, S. 112).

1) Man erhebt gegen diese Anschauung Nyrops den Einwand, die Sprache zeige wesentlich gleitende, der Gesang aber wesentlich schreitende Auf- und Niederbewegung der Stimmtonhöhe. (Die Termini »gleitend« und »schreitend« erläutert am besten Sievers (40, § 599), der entsprechende Angaben von Sweet und Storm zitiert.) Es muß aber stark in Betracht gezogen werden, daß die Sprache in einigen Fällen dem Gesang sehr nahe kommt, namentlich beim Rufen (Merkel, S. 395), und daß umgekehrt in der Musik ein Glissando, ja ein Parlando zu finden ist. Auch ist nicht bewiesen, daß die Tonhöhenbewegung in unserer Sprache zu allen Zeiten gleitend und nicht etwa ursprünglich schreitend war. Man kann auf frühere Verhältnisse in unseren Sprachen schließen durch einen Blick auf jetzige Verhältnisse in den Sprachen wenig entwickelter Völker. In Afrika findet sich denn auch eine ganze Reihe von Sprachen (Nama, Ewe, Duala, Jaunde, Sandaue, Tschi usw.), bei denen das Schreitende, ja Hüpfende der Tonhöhenbewegung weit mehr ins Ohr fällt als das Gleitende. In älteren Darstellungen dieser Art von Tonfall ist von Gleiten überhaupt nicht die Rede.

Aufnahmen von gesungenen Texten zeigen deutlich, daß die Stimme auch beim Gesange gleitet (wofern nicht etwa zwischen dem einen und dem nächsten Laut eine Pause eintritt, was ja auch beim Sprechen der Fall sein kann).

Sodann darf man auf folgende Beobachtung hinweisen. Sowohl phonetisch ungeschulte als auch fachmännisch ausgebildete Personen wurden aufgefordert, die Höhenbewegung bestimmter selbst gesprochener oder von anderen gehörter Sätze nach dem Gehörseindruck zu skizzieren. Es zeigte sich, daß sie sich dazu punkt- oder strichartiger Zeichen (keineswegs der herkömmlichen Noten) bedienten, deren jedes etwa eine Silbe vertrat. Irgendwelches Gleiten der Stimme wurde nicht angedeutet. Eine höhere Stufe dieser Punktzeichen stellt das System der musikalischen Noten dar. Diese werden seit 1792 (24, S. 352) immer wieder dazu verwendet, die Tonhöhenbewegung der Sprechstimme darzustellen. Dabei ist das übliche Notensystem mit seinen verhältnismäßig wenigen Höhenstufen sehr schlecht geeignet, die unendlich vielen Anfangs-, Durchgangs- und Endpunkte der gleitenden Sprechtöne wiederzugeben. Darstellungs-

versuche wie dieser und der vorhin genannte deuten darauf hin, daß wenigstens das Gehör in vielen Fällen recht wenig vom Gleiten der Sprechstimme vernimmt. Vielleicht ist von hier aus ein Schluß möglich auf die Art unserer meist unbewußten oder unbemerkten Gehörsvorstellungen von der Tonhöhenbewegung der Sprechstimme. Diese aus der Erfahrung des Sprechen- und Betonenlernens gewonnenen Vorstellungen sind für das jeweilige Betonen eines Satzes ebensosehr die nötige Voraussetzung wie das »Sprachgefühl« für das Sprechen überhaupt[1]). Die genannten Vorstellungen können in ihrer Gesamtheit als »Tonfallgefühl« bezeichnet werden, das dann einen Ausschnitt des Sprachgefühls bilden würde. Der Schluß liegt nahe, daß im allgemeinen das Tonfallgefühl nicht viel mehr vom Gleiten der Sprechstimme weiß als die Gehörswahrnehmung wissenschaftlicher und nichtwissenschaftlicher Beobachter.

2) Bei Merkel (S. 382) findet sich ein zweiter Einwand gegen die Ansicht, daß zwischen Sprechen und Singen kein Wesensunterschied bestehe: »Das Produkt des kunstgerechten Vortrags ist nicht Musik, nicht Gesang, nicht Melodie, sondern etwas rein Begriffliches, es ist die Rede in ihren verschiedenen Formen, welche erst vom Verstande begriffen werden muß, bevor sie auf Herz, Gemüt und Willen wirken kann, während die Musik, der Gesang, die Melodie zuerst durch den Ton, durch das Empfindbare auf das Gemüt wirkt, bevor sie gelegentlich vom Verstand begriffen und zergliedert werden kann. Die Unterschiede der Schwingungszahlen in den gesprochenen Worten sind also nur Mittel zum Zweck, in den gesungenen Worten oder in den von Instrumenten erzeugten Tönen dagegen Selbstzweck. In ersterem Falle sind sie ein notwendig, gleichsam spontan hervortretendes, aber keiner ihr fremden Kunstregel gehorchendes Naturprodukt, in letzterem Falle ein sich über die Natur erhebendes, nach eigenen Gesetzen geführtes Kunstprodukt.« Nun gibt es eine hochentwickelte Sprachkunst und andererseits den Naturgesang, etwa das Jodeln, und bei exotischen Völkern eine höchst kunstlose Musik, die dennoch mit unserer Musik manches Wesentliche gemein hat. Ferner kann sich die Rede ebensosehr an »Herz, Gemüt und Willen« wenden, wie umgekehrt das Verständnis und der Gebrauch der Musiksprache sicherlich einen gewissen Musikverstand voraussetzt. Auch ist die Musik so gut wie die Sprache einer grammatischen und psycho-

1) Über die vollkommene Berechtigung, von unbewußten oder unbemerkten Vorstellungen zu sprechen, siehe Witasek, Grundlinien der Psychologie, Erster Teil, drittes Kapitel, vierter Abschnitt.

logisch-genetischen Bearbeitung zugänglich. Sodann faßt man heute, von ethnologischen Gesichtspunkten ausgehend, die Kunst, jedenfalls die der Musik, als »gehobene Natur«, als ein weit entwickeltes »Naturprodukt« auf. In diesem Sinne spricht sich etwa Stumpf in den »Anfängen der Musik« (43) aus. Selbst eine sehr kultivierte Musik kann denn auch heutzutage mit rechnerischem Verfahren auf menschliche, gar auf physikalische Naturverhältnisse zurückgeführt werden. Man kann mit geringer Mühe auch eine hohe Musik aus ganz einfachen Größen im Anschluß an geschichtliche oder sachliche Entwicklung wieder aufbauen. Wie ein schwieriger Akkord zustande kommt, läßt sich ganz wohl erklären. Einem Musiker erscheinen schwierige musikalische Gedanken häufig wesentlich einfacher als manches, was mit Worten ausgedrückt wird. Die Musik steht also der Natur mindestens ebenso nahe wie die Sprache.

3) Ist also die Annahme zurückzuweisen, daß Gesang und Sprache wesensverschieden seien, so kann man doch auch nach der anderen Seite zu weit gehen.

In Köhlers »Melodie der Sprache« (17, erschienen 1853) erscheint z. B. folgender Grundgedanke: Der Gesang liegt in der Sprache (S. 3), man braucht ihn der Sprache nur abzulauschen, wer Singmelodien komponieren will, muß der Sprache folgen. Richard Wagner hat es wie kein zweiter verstanden, dies Prinzip durchzuführen. Siehe »Oper und Drama«. So Köhler, der mehrere Beispiele angeblich deutlicher Übereinstimmung zwischen der Melodie der Sprache und Wagners Musikmelodie gibt. Viele Streifzüge durch hohe und niedere Musikliteratur werden unternommen, auch Notationen aus dem alltäglichen Sprechen und Rufen gegeben. Schließlich führt Köhler die Schöpfung der gesanglichen Melodie aus der sprachlichen an eigenen Leistungen vor. Richtigen Vortrag der zu komponierenden Gedichte setzt er natürlich voraus. Merkel kritisiert nun diese Auffassung stark. Da sich die Stufen der sprachlichen Melodie mit denen der gesanglichen nicht decken, so muß bei der Ausarbeitung der Deklamation zum Gesang, also bei dem Verfahren, das Köhler empfiehlt, eine gewisse »freie Behandlung« vorwalten. In dieser Aufgabe, sich nicht der Tonhöhenbewegung des Textes gefangen zu geben, erblickt Merkel eine Klippe: Köhler und seine Anhänger haben mitunter bei ihrer eigentümlichen Art zu komponieren »geniale Momente«. Sie tragen gute Musik in die sprachliche Tonhöhenbewegung hinein, die nach Merkel keine Melodik im eigentlichen Sinne enthält, und zerstören so ihr eigenes Prinzip. Merkel läßt den Grundsatz, aus der Sprache den Gesang

herauszubilden, überhaupt nur gelten, wo es sich um die Komposition von Rezitativen handelt. So stellt er einem Bachschen Rezitativ dasselbe in eigener Fassung gegenüber, also in engem Anschluß an die Tonhöhenbewegung der Sprechstimme. Diese »Komposition« fällt denn auch recht natürlich aus, dafür aber mutet sie viel nüchterner an als Bach.

Eine Spitze gegen den Köhlerschen und angeblich Wagnerschen Grundsatz, aus der Sprache den Gesang zu entfalten, haben auch folgende Sätze Merkels: »Aus einer bestimmten Tonart geht die menschliche Rede durchaus nicht in dem Sinne, wie dies vom Gesange gilt« (S. 356) und: »Die Melodie fehlt in der menschlichen Rede, diese ist wirklich eine Neuschöpfung der musikalischen Kunst, das ihr eigentümliche Wesen, wodurch sie ihre Nahrung und ihr Leben erhält« (S. 391).

Doch sagt Merkel: »Das interessanteste, bedeutungsvollste Resultat unserer Beobachtungen und Untersuchungen ist jedenfalls das, daß in der Deklamation alle Tonarten, Akkorde und selbst Dissonanzen, deren sich die Musik bedient, gelegentlich zum Vorschein kommen« (S. 391). Nun mag wohl richtig sein, daß sämtliche musikalischen Intervalle gelegentlich in der Tonhöhenbewegung der Sprechstimme vorkommen. Sie bilden da aber gegenüber den nichtmusikalischen, weil ganz irrationalen Intervallen eine sehr geringe Minderheit. Außerdem dürfen sprachliche Intervalle nicht ohne weiteres so aufgefaßt werden wie musikalische. Wenn in der Musik irgendein Intervall um einige Schwingungen vergrößert oder verkleinert wird, so stört das den Eindruck des Ganzen empfindlich. Was die Sprache betrifft, so ist das Gegenteil festgestellt worden. Ein und derselbe Satz, z. B. Ich hatt' einen Kameraden, wurde in kurzen Pausen wiederholt in den Apparat gesprochen. Bei der Ausmessung der verschiedenen Aufnahmen zeigten sich in mehreren Punkten merkliche Unterschiede der Tonhöhe, obgleich der Sinnes- und Stimmungsgehalt des Satzes in allen Fällen derselbe geblieben war.

Oben wurde Merkels Ansicht wiedergegeben, daß alle Tonarten gelegentlich im Tonfall auftreten. Storm (42) sagt (S. 208, Z. 8): »Es ist zu bemerken, daß die Tonarten des Redetons nicht genau den Tonarten unserer Musik entsprechen; sie sind ihnen ähnlich, aber nicht so einfach, mathematisch bestimmt, sondern unendlich komplizierter, mannigfaltiger, dazu immer wechselnd, indem der Redende unbewußt, seiner augenblicklichen Srimmung gemäß, jeden Augenblick die Tonart ändert.« Luick (20) bemerkt bestimmter, teilweise im Gegensatz hierzu: »Als erwiesen erachte ich, daß in der

menschlichen Stimme zwei dem musikalischen Dur und Moll entsprechende Färbungen vorhanden sind und beim sinngemäßen Vortrag von Dichtungen hörbar werden.« ... »Man möchte etwa vermuten, daß in den Klängen, welche die stimmhaften Laute, namentlich die Vokale, darstellen, bei Mollartikulation die Mollakkorde in den Obertönen stärker hervortreten und umgekehrt und daher schon die Einzelsilbe beide Färbungen aufweisen kann.« ... »Kleine Tonschritte gehen mit Moll, größere mit Dur Hand in Hand.« Kritisch ist hervorzuheben, daß bisher weder bestimmte Tonarten noch eines der beiden Tongeschlechter auf dem Wege experimenteller Untersuchung in der Sprache nachgewiesen worden sind.

Merkel gibt ferner an: »Überhaupt glaube ich in meinen Deklamationsübungen den Nachweis geliefert zu haben, daß die musikalischen Akkorde, Intervalle, Tonarten usw. nichts von der Kunst Erfundenes oder Neugeschaffenes darstellen, sondern etwas von der Natur gleichsam unbewußt, in der zufälligen Rede des Menschen Vorausgegebenes, das von der Kunst der Musik nur aufgegriffen zu werden und nach deren Absichten, Formen und Gesetzen weiter in idealer Weise verarbeitet zu werden braucht.« Daß erste Keime der Musik unter anderem in der Tonhöhenbewegung des Sprechens gelegen haben, wird von Stumpf in den »Anfängen der Musik« mehrmals in beschränktem Maße zugegeben. Dahin ist auch Felbers Satz (7, S. 16) zu verstehen: »Die Gesetze der Sprechmelodie sind die Gesetze der embryonalen Gesangsmelodie.«

Es findet sich bei Merkel jedoch auch der umgekehrte Gedanke, daß gewisse Wesensteile der Musik zu irgendeiner Zeit von einer ganz einfachen Kunst, einem ursprünglichen Gesang in die Sprache hineingetragen worden seien. Das Kunstmäßige an diesen musikalischen Faktoren wäre dann später nicht mehr empfunden worden und hätte sich wohl auch verwischt (S. 394).

Wundt faßt beide Gedanken zusammen (I, 1, S. 282, Z. 10): »In der Begleitung zum Tanz erhebt sich zuerst die gesprochene Rede zum Lied und dieses wirkt dann seinerseits wieder auf die Sprache zurück: es schafft reichere Tonmodulationen.«

Die gesanglichen Grundzüge, die die Sprache nach dieser Ansicht in sich aufgenommen hätte, kann man sich nur als sehr elementar vorstellen. Vielleicht hat man an die beiden wichtigsten, dabei einfachsten und überall nachweisbaren musikalischen Grundbegriffe zu denken, an Tonika und Dominant. Helmholtz (9) gibt tatsächlich (S. 392) Beispiele, die an den Hauptstellen eine Tonika oder eine Dominant aufweisen. Helmholtzens längere Ausführungen lassen

keinen Zweifel, daß diese Beispiele die Mehrzahl der Fälle vertreten sollen. Die Frage der Tonalität in der Sprache bejahen auch Storm (42, S. 207) und Thiéry (47).

Als Abschluß läßt sich sagen: Die Gesichtspunkte des Gegensatzes von gleitender und schreitender Tonhöhenbewegung und des Gegensatzes von Natur und Kunst lassen Gesang und Sprache nicht als wesentlich verschieden erscheinen. Vielmehr liegt der Unterschied von Gesang und Sprache hauptsächlich darin, daß die Sprache nur wenige musikalische Elemente besitzt (Tonika und Dominant), über diese wenigen dann aber naturgemäß häufiger und freier verfügt als die Musik.

b) Satzton und Wortton.

Sievers (40) spricht vom musikalischen oder tonischen Silbenakzent (Kap. 30). »Unter musikalischem oder tonischem Wortakzent verstehen wir die Tonlage und Tonführung des isolierten Einzelwortes« (§ 654). »Innerhalb des Gesamtgebiets des musikalischen oder tonischen Satzakzents sind zunächst die zwei Untergebiete des empirischen und des ideellen Satzakzents zu unterscheiden. Zum empirischen (musikalischen) Satzakzent gehören die Tonlage, die Tonführung und die Tonqualität der fertigen empirischen Rede, vom einfachsten isolierten Satz aufsteigend bis zu den kompliziertesten Satzgefügen von Rede und Gegenrede. Dieser empirische Satzakzent ist aber nicht etwas Einheitliches. Er beruht vielmehr auf einem Kompromiß zweier Faktoren, nämlich des tonischen Wortakzents einerseits und desjenigen Teils des tonischen Satzakzents, den wir als den ideellen zu bezeichnen haben, andererseits. Dieser begreift diejenigen tonischen Charakteristika des Satzes in sich, die dem Satze als solchem zukommen, abgesehen also von denjenigen Veränderungen, welche im empirischen Einzelsatz durch den Einfluß des tonischen Wortakzents hervorgebracht werden« (§ 655). »Für die tonische Charakteristik des Einzelworts ist namentlich viererlei zu beachten: 1) die relative Tonlage, d. h. die relative Stellung, welche sei es das Einzelwort, sei es eine Gruppe formell oder begrifflich zusammengehöriger Wörter oder Wortformen im Gegensatz zu anderen solchen Einzelwörtern oder Gruppen in der Tonskala gewohnheitsmäßig einnimmt (§ 663), 2) die relativen Tonhöhen der einzelnen Silben und ihre Intervalle (§ 669), 3) die Anordnung, in der die einzelnen Töne oder Intervalle aufeinander folgen (§ 671), 4) die

Richtung der Stimmbewegung in den einzelnen Silben (gleichlaufender und gebrochener Tonfall)« (§ 673).

Sievers macht im besonderen die Angabe, daß Unterschiede von Wort zu Wort hinsichtlich ihrer »relativen Tonlage« (Punkt 1 des eben zitierten Abschnitts) nicht nur im Chinesischen, sondern auch in Sprachen wie dem Deutschen, Englischen, Französischen eine Rolle spielen, teils an sich, teils als Basis für die spezifische Verschiedenheit der Tonführung im Satze.

Aus afrikanischen Sprachen ist diese Erscheinung am besten bekannt (Meinhof, 21, Kap. 4, Westermann, 47). Jedes Wort muß dort ein für allemal in einer bestimmten Tonhöhe gesprochen werden, die sich kaum verändert. Sonst wechselt es seine Bedeutung oder verliert überhaupt jeglichen Sinn, auch wenn es lautlich ganz gleich bleibt. Experimentelle Untersuchungen im Rahmen vorliegender Arbeit lieferten genaue Einzelheiten über diese Erscheinung in einer afrikanischen Sprache (Jaunde), konnten ähnliches im Deutschen jedoch nicht zwingend nachweisen.

Auch abgesehen von dieser Einzelheit wird alles Tonische, das in unseren Sprachen die einzelnen Wörter aufweisen, kaum anders zu betrachten sein denn als ein Ausschnitt aus dem Tonischen, das den ganzen Satz bezeichnet. Daß ein einzelnes Wort oft einen ganzen Satz darstellt, ändert nichts. Wenn im Afrikanischen der Satzton aus den Tönen der Wörter zustande kommt, so ist in unseren Sprachen umgekehrt der Ton der Wörter aus dem Satzton herzuleiten. Vgl. in diesem Sinne für die Verhältnisse in unseren Sprachen Wundt I, 1, S. 413—417, wo die Auffassung vom Wortakzent als einer Funktion des Satzakzents durchgeführt ist. Dazu II, 2, S. 113, Z. 12: »Da der Satz früher ist als das Wort, so ist notwendig auch der Satzakzent ursprünglicher als der Wortakzent.« Ebenso Saran, S. 101, Z. 12: »Der Satzakzent ist im Leben allein vorhanden. Auf ihn kommt es an. Der Wortakzent ist erst durch künstliche Isolierung der Wörter zu ermitteln.« Auch Sweet (45, S. 43ff.): »Im Englischen (wie auch im Deutschen) dient die Tonhöhe fast ausschließlich zur Charakterisierung der Rede im allgemeinen: zur Unterscheidung der verschiedenen Satzarten (bejahend, fragend usw.), und zum Ausdruck von Affekten, während das einzelne Wort, abgesehen von seiner Stellung im Satze, an gar keine bestimmte Tonhöhe gebunden ist.« Schließlich Viëtor (50, S. 301, Z. 15): »Die Intonation, besonders der einfache fallende und steigende Ton, hat wenigstens im Deutschen fast nur die Bedeutung einer gesprochenen Interpunktion.«

c) Starkton und Schwachton.

Gegenüber vielen veralteten Angaben hebt Sievers mit Recht hervor (40, § 658): »Es beruht auf einem vollständigen Verkennen nicht nur der theoretischen Möglichkeiten, sondern auch der tatsächlichen Verhältnisse, wenn man behauptet hat, die stärkste Silbe z. B. eines Wortes müsse auch den höchsten Ton haben. Man pflegt wohl zu sagen, das stärkere Anblasen der Stimmbänder in starken Silben müsse deren Ton in die Höhe treiben, wie das bei jedem mechanischen Zungenwerk geschieht. Dabei läßt man aber außer acht, daß die Stimmbänder nicht eine ein für allemal fixierte Stimmung haben, wie die Zungen der mechanischen Zungenwerke. Die Wirkung des stärkeren Anblasens kann demnach durch entsprechende Gegenwirkung der Kehlkopfartikulation (d. h. entsprechenden Wechsel der Stimmbandspannung) ohne alles weitere und ganz mühelos mehr als bloß kompensiert werden. Wo dieser Starkton mit Hochton, und Schwachton mit Tiefton faktisch zusammengeht, beruht das keineswegs auf einem notwendigen inneren Zusammenhang, sondern ist rein Sache der Gewohnheit im einzelnen Falle.«

Wundt, II, 2, S. 390—435 (»Rhythmus und Tonmodulation im Satze«) S. 392, Z. 9: »Mit der stärkeren Betonung eines Eindrucks ist regelmäßig zugleich eine Veränderung seiner Tonhöhe, in der Regel eine Erhöhung, unter Umständen aber auch, sofern nämlich der Kontrast zu vorangehenden Hebungen dies bedingt, eine Vertiefung zu beobachten.«

S. 407, Z. 31: »Die Tonmodulation scheint zur dynamischen Betonung in einer gewissen Wechselbeziehung zu stehen, indem die eine in dem Maße zurücktritt, als die andere ausgebildet ist.« I, 1, S. 272 bis 284 »Tonmodulation und Lautartikulation beim Menschen« S. 279, Z. 33: »Ein übermäßiger Exspirationsdruck drängt die feineren Tonunterschiede zurück.« Über die noch nicht näher untersuchte Wirksamkeit tonischer Akzente, die dem in den einzelnen Sprachen verschiedenen, bald steigenden, bald fallenden Takt des dynamischen Rhythmus entsprechen, siehe II, 2, S. 408, Z. 8 und außerdem Rousselot »Les modifications phonétiques du langage étudiées dans le patois d'une famille de Cellefrouin« (Paris 1891) (nach Jespersen): »Es gibt einen Rhythmus der Intonation, wie einen Rhythmus der Quantität und einen Rhythmus der Intensität. Er gibt vor allem die Nuancen des Gedankens wieder.«

Das Problem, das dem der Tonhöhe am nächsten liegt, ist tatsächlich das der Tonstärke. Wenn sich die Phonetik, namentlich im

Zusammenhang mit der Untersuchung der Tonhöhe, einem gründlichen experimentellen Studium der Tonstärke wird zuwenden können, dürfte sie sich an Behn »Der deutsche Rhythmus und sein eigenes Gesetz« zu orientieren haben.

d) Zur Psychologie des Tonfalls. Tonfall und Grammatik.

Krueger (19, S. 60): »Daß es psychologisch weitreichende gesetzmäßige Zusammenhänge zwischen der Tonbewegung der Sprechstimme und dem jeweiligen psychischen Zustande des Sprechers gibt, dürfte nicht zweifelhaft sein. Daraus aber erwächst die Aussicht und die experimentelle Notwendigkeit, aus der psychologischen Untersuchung der phonetischen (und namentlich der sprechmelodischen) Erscheinungen mit der Zeit eine neue psychologische Ausdrucksmethode zu entwickeln, die über die sprachwissenschaftlichen Probleme hinaus der exakten Analyse komplexer psychischer Prozesse, vorzüglich der Gefühle und Gemütsbewegungen, zu dienen hätte. Eine solche psychologisch-phonetische Experimentalmethode hätte ihre besonderen Schwierigkeiten und Fehlerquellen. Aber sie böte auch erhebliche Vorteile gegenüber den bisher ausgebildeten und in der gegenwärtigen Psychologie gebräuchlichen Ausdrucksmethoden. Diese Vorteile lassen sich auf die Tatsache zurückführen, daß unser Sprachapparat ausschließlicher als die anderen zu psychologischer Symptomatik herangezogenen Organsysteme entwicklungsgeschichtlich sich gebildet hat, um die mannigfaltigsten psychischen Vorgänge auszudrücken und, unmittelbar, verständlich mitzuteilen.«.

Krueger gibt S. 48 eine Begründung der Tatsache, daß gerade die Tonhöhenbewegung der Sprechstimme eine größere psychische Ausdrucksbedeutung als alle anderen Momente der Lautsprache besitzt. »Die Klangfarben sind in weitem Umfange sozusagen festgelegt zur Charakteristik der Einzellaute; dadurch ist der Spielraum wesentlich beschränkt, innerhalb dessen die Zusammensetzung, also die Klangfarbe der Sprachlaute die psychischen Zustände des Sprechenden widerspiegeln kann. Die Sprechintensitäten scheinen an sich variabler, freier abstufbar zu sein, obwohl auch der dynamische Wort- und Satzakzent weitgehenden rein historischen und konventionellen Bindungen unterliegt. In seiner Ausdrucksfähigkeit ist das Klangstärkemoment ohne Zweifel dadurch eng begrenzt, daß unsere Auffassung hier verhältnismäßig ungenau ist; innerhalb eines Lautganzen scheinen für gewöhnlich nicht mehr als drei Stufen der dynamischen Betonung unterschieden zu werden. Für Unterschiede und Änderungen der Tonhöhe besitzen wir bekanntlich ein hoch empfind-

liches Auffassungsvermögen; und erwiesenermaßen geht die objektive Differenzierung der Sprachlaute in dieser Hinsicht sehr weit. Danach ist von vornherein zu vermuten, daß die Tonhöhenbewegung des Stimmklanges eine starke und vielseitige psychische Ausdrucksfähigkeit besitzen muß. Diese Vermutung wird schon durch die objektive Beobachtung bestätigt. Jeder weiß, daß gewisse typische Satzformen — einfache Affirmation, Ausruf, Frage — in erster Linie durch die ‚Sprechmelodie' charakterisiert sind; daß die lexikalisch gleichen, also hinsichtlich der Klangfarben wie auch der dynamischen Betonungen nicht wesentlich verschiedenen Worte sehr Verschiedenes bedeuten können und auf sehr verschiedene psychische Zustände des Sprechenden mit Sicherheit schließen lassen, je nach der wechselnden qualitativen ‚Modulation' des Stimmklanges.«

Über die Notwendigkeit, phonetische Deutungen von Satzkurven durch psychologische Deutungen zu ergänzen, siehe Wundt, II, 2, S. 426f. Dann S. 435: »Vielleicht gibt es kein besseres Mittel, um den unendlichen Reichtum der Gefühlsnuancen der Affekte mittels der sie begleitenden objektiven Äußerungen zu verfolgen, als die exakte Analyse des Rhythmus und der Melodie der Sprache.«

Thiérys Darstellung (47) läßt zahlreiche psychologisch-phonetische Zusammenhänge erkennen. Saran (36) S. 95: »Das Hoch und Tief, Steigen und Fallen und dann vor allem die tonalen Beziehungen der Töne (Quarte, Quinte, Tritonus usw.) sind vielleicht der wichtigste aller Faktoren des Akzents.« Sievers (40) S. 50: »Abstände des Nachdrucks und der Dauer können geradezu als das Maß für logische oder gedankliche, Abstände der Intervalle als das Maß für Empfindungswerte bezeichnet werden.« Wundt II, 2, S. 422: »Indem die dynamischen Betonungen regelmäßig zur Tonmodulation hinzutreten, heben sie nur gewisse Gefühlsänderungen stärker hervor, die in dieser schon angedeutet sind.«

Von Roudet (31) sei erwähnt: »La douleur extrême produira des variations d'intonation aussi grandes que l'extrême joie« (S. 212). »L'intonation logique n'est en réalité qu'une forme particulière de l'intonation émotionelle« (S. 213). »Il faut noter que l'intonation de la phrase est liée non à sa forme grammaticale, mais à la signification qu'elle a pour le sujet parlant. C'est ainsi qu'une phrase de forme énonciative pourra être prononcée avec une intonation interrogative ou exclamative et réciproquement« (S. 216).

Wundt gibt die psychologische Bearbeitung der Aussage »Du siehst die Sonne.«, des Befehls »Du siehst die Sonne!«, der Frage »Du siehst die Sonne?« und der Bedingung »Du siehst die Sonne, —«

(II, 2, S. 430). Sodann gibt Wundt drei Figuren nach Krueger und eine nach Salow. Die experimentellen Kurven des Wortes »Ja«, erst affirmativ, dann fragend gesprochen, führt Wundt je auf eine Linie zurück, die das Bezeichnende des Gesamtverlaufs hervorhebt.

Über das »Gesetz der sechs Stufen« auf dem Gebiet der Tonmodulation, dem sonst das »Gesetz der drei Stufen« entspricht, siehe S. 421f.

Stets dürfte folgender Satz Sarans zu beachten sein: »Vollkommene Indifferenz der Gemütslage kommt in Wirklichkeit wohl kaum vor.«

Bremer (5, S. 194): »Der Satz-Tonfall ist ein noch nicht gebührend gewürdigter Teil der Syntax.«

Wundt bietet I, 1, S. 272—284 eine Geschichte der sprachlichen Ausdruckskraft, die durch II, 2, S. 390—435 ergänzt wird. Geschichtliches Gebiet betritt ferner Roudet (31) in dem Abschnitt »Evolution du ton, de l'accent et de la quantité«.

Für die Frage abnormer Sprechtonhöhenbewegung in pathologischen Fällen sei auf Merkel (24, S. 407—411) und Krueger (19, S. 52) verwiesen.

Über Rutz wird man sich dem Urteil Sarans (34, S. 26) anschließen dürfen. Sarans Worte hier anzuführen ist wohl nicht nötig, da die Sache für vorliegende Arbeit keine prinzipielle Wichtigkeit hat.

e) Der Tonfall als Stilmerkmal. Zur Poetik.

Sievers (41) vertritt den Gedanken, das Studium des Tonfalls textkritisch zu verwerten. Seine Ideen werden in seiner eigenen Formulierung am besten klar: »Man kann beobachten, wie auch in der (geschriebenen) Prosarede gewisse melodische Elemente (z. B. die Stimmlage ganzer Sätze oder einzelner Satzteile, typische Steig- oder Fallschritte an bestimmten Stellen) in überwiegender Häufigkeit wiederkehren, ja unter Umständen mit absoluter Konstanz, auch wo es sich gar nicht um besondere schriftstellerische Kunstentfaltung handelt. Es erscheint mir demnach sicher, daß eben diese typische Melodieführung ein höchst wichtiges Element dessen ist, was wir Stil nennen, und daß der spezifische Stil eines Autors oder eines Werkes oft geradezu in erster Linie durch die Art seiner Melodieführung charakterisiert oder bestimmt wird, mag es sich dabei um Poesie oder um Prosa handeln.« Sievers (41, S. 89). »Wir dürfen überzeugt sein, daß jedes Stück Dichtung ihm fest anhaftende melodische Eigenschaften besitzt, die zwar in der Schrift nicht mit symbolisiert sind,

aber vom Leser doch aus dem Ganzen heraus empfunden und beim Vortrag entsprechend reproduziert werden« (S. 58). »Übt die vorgestellte Melodie beim arbeitenden Dichter einen nicht gering anzuschlagenden suggestiven oder prohibitiven Einfluß auf die Wortwahl aus, so veranlaßt umgekehrt die von ihm getroffene Wortwahl beim Leser auch wieder die Auslösung bestimmter Melodien, wenn er einen dichterischen Text nach den ihm für die einzelnen Wortfolgen und Wortgruppen geläufigen traditionellen Betonungsweisen in laute Rede umsetzt« (S. 60). »Rhythmus und Melodie sind für den Sprechvers ebenso wesentlich wie für den Gesang; sie verleihen auch ihm sein charakteristisches Gepräge« (S. 42). »Unmotivierter Wechsel des melodischen Typus weist auf Störungen des ursprünglichen Wortlauts hin, und eben dadurch wird er uns zu einem direkten Hilfsmittel der Kritik« (S. 71).

Saran gibt Notationen der Versmelodie der »Zueignung« (35) und des Heliand, Homers, der Iphigenie, des Don Carlos, der Braut von Messina, der Kapuzinerpredigt (36, S. 235, 328, 337, 339).

f) Einzelne Sprachgebiete.

Für europäische Sprachen allgemein gilt der Hinweis Viëtors (50, S. 300, Z. 15): »Die Bezeichnungen ‚steigender, fallender, steigendfallender und fallend-steigender Ton'« sind kaum etwas mehr als zusammenfassende Formeln für eine unendliche Menge möglicher Einzelfälle. Die Intervalle, zwischen welchen sich das Steigen und Fallen bewegt, können sehr verschieden sein und allerlei Nebenschwankungen einschließen. In Wirklichkeit sind auch die sogenannten steigenden und fallenden Töne wohl meistens durch solche Schwankungen ‚zusammengesetzt', und die sogenannten steigendfallenden oder fallendsteigenden komplizierter, als ihr Name andeutet.«

Mindestens für Französisch, Englisch und Deutsch ist Jespersens Behandlung der Frage des »Tons« (Tonfalls) bestimmt (12). Er gibt das »Abschlußgesetz«: »Einen tiefen Ton oder Niedergang im Ton gebrauchen wir, wenn wir fertig sind und abschließen wollen, während ein Steigen zu einem höheren Ton das Unfertige, Unabgeschlossene angibt.«

Das Romanische im besonderen ist durch mehrere Angaben über das Französische vertreten.

»Im Französischen hat man meist Reihen sehr klarer und bestimmter, fast musikalischer Töne, nur hier und da (in langen Silben) durch Gleittöne abgebrochen; das Ganze bildet einen beinahe musi-

kalischen Ausdruck, fast ein musikalisches Motiv. Auch die Gleittöne haben einen musikalischen Charakter; die Stimme verweilt oft einige Zeit auf dem Anfangston oder gleitet anfangs langsam, später schneller. Die Stimmlage ist durchgehend ziemlich hoch im Vergleich mit derjenigen der germanischen Sprachen.« (Storm, 42, S. 214, Z. 38.)

Nyrop (28) S. 114: »Le ton montant indique que la pensée est inachevée, indéterminée, que la curiosité reste en suspens; on l'emploie dans les interrogations, dans les exclamations d'étonnement ou de doute, dans les objections, dans les phrases interrompues etc.

Le ton descendant indique que la pensée est achevée, bien définie; on le trouve dans les phrases qui confirment ou qui condamnent; mais il peut aussi exprimer l'indifférence et le doute.«

Paul Passy (29) beschreibt S. 59—62 den französischen Satzakzent mit vielen einzelnen Angaben, die sich im ganzen mit den bereits gegebenen Zitaten aus anderen Autoren decken. Darunter: »Le mot ‚oui', prononcé avec diverses intonations, peut prendre les sens suivants: C'est mon avis. J'affirme ça. Est-ce vrai? Pas possible! C'est possible, mais j'en doute. C'est bien clair. Sans doute, au premier abord, mais . . .«

Bremer (5) S. 195: »Ich erzähle, ich wolle nach Paris — kleine bis große Terz — reisen. Mein schwerhöriger Nachbar hat es nicht verstanden und fragt, wohin ich reisen wolle. »Nach Paris«, antworte ich, bis zu einer Quinte deutlicher werdend. Da ich noch nicht verstanden worden bin, wiederhole ich »Paris« noch nachdrücklicher: der Ton steigt bis zu einer Oktave. Mein letzter verzweifelter Versuch erklimmt noch eine weitere Sexte. Es ist mir gelungen. Mein Nachbar ist erstaunt und fragt: »Also nach Paris wollen Sie?«, in dem Tonfall des H A Ge′ fes′ e′. »Ja«, erwidere ich ärgerlich auf c, »nach Paris« H ces des. »Also nach Paris!« g fis ases g c lautet die beschauliche Antwort des unerschütterlichen Alten, »nach Paris!« gisis a B. »Paris ist« usw. h gisis a beginnt er seine Erzählung.

Storm bespricht die beiden Passy (über Paul Passy oben), Wulff, Pierson, Ballu und Beyer, die sich gelegentlich mit französischer Satzmelodie beschäftigen.

Über das Englische finden sich folgende Ansichten:

Sweet (46, S. 52f.): »The different tones — rising, falling, etc. —

vary in character according to the interval through which they pass. The greater the interval, the more emphatic the tone. Thus a high rise, which begins high, and consequently can only rise a little higher, expresses simple question; while the same word, if uttered with a low rise extending over an interval of an octave or even more, expresses surprise or indignation, as in ‚what!' compared with the simple interrogative ‚what?'«

Storm (42, S. 215, Z. 11): »Dem englischen Tonfall geht alles das ab, was den französischen charakterisiert.«

»Das Englische hat seine Melodie, diese ist aber wenig melodisch, d. h. sie hat mit der eigentlichen Musik, mit Gesang weniger gemein als das Französische. Die Bewegungen sind weniger musikalisch, die Töne weniger klar und bestimmt, die unmusikalischen Gleittöne mehr vorherrschend als im Französischen. Im Englischen steht die Stimme nie still, sondern gleitet unaufhörlich von einem Ton zum anderen« (S. 215, Z. 34).

Sweet (45, S. 43ff.): »Von den beiden einfachen Tönen ist der steigende fragend oder erwartend, der fallende bejahend oder abschließend. Der ebene Ton hat ungefähr dieselbe Funktion wie der steigende. In Aussagesätzen wird daher das Subjekt mit steigendem (oder ebenem), das Prädikat mif fallendem Ton gesprochen. In einem abhängigen Satze wird auch das Prädikat mit steigendem Ton gesprochen, und der Ton fällt erst am Schlusse des ganzen Satzgefüges.

Direkte, mit einem Verbum eingeleitete Fragesätze werden mit steigendem Ton gesprochen. Fragesätze dagegen, die mit einem Fragewort eingeführt sind, werden mit fallendem Ton gesprochen, weil sie als Imperativsätze aufgefaßt werden können. Ebenso disjunktive Fragen. Wird ein mit einem Fragewort eingeführter Fragesatz wiederholt, so tritt der steigende Ton ein, und das Fragewort erhält einen stärkeren Ton.

Aussage- und Imperativsätze werden häufig mit steigendem Ton gesprochen, nicht nur um den Inhalt des Satzes als fraglich oder ungewiß zu bezeichnen, sondern auch um einen Befehl, eine Weigerung, einen Widerspruch oder eine Einwendung und dgl. zu mildern. Oft dient der steigende Ton nur dazu, der Rede einen Anstrich von Gemütlichkeit zu verleihen.

Umgekehrt drückt ein mit fallendem statt steigendem Ton gesprochener Fragesatz Befehl, Ungeduld, Unwillen und dergleichen aus. Gewöhnlich wird dabei das Hilfsverb mit stärkerem Ton gesprochen.

Mit größeren Intervallen gesprochen drückt der steigende Ton Erstaunen, der fallende Heftigkeit usw. aus.

In den zusammengesetzten Tönen ist der zweite Bestandteil maßgebend für die Bedeutung des Ganzen, und der erste tritt nur modifizierend hinzu: der fallend-steigende Ton zweifelt also an einer vorausgesetzten Behauptung, drückt Vorsicht, Warnung, Gegensatz aus, der steigend-fallende fertigt einen Zweifel ab, drückt Widerspenstigkeit, Sarkasmus, Verachtung usw. aus.«

Der deutsche Tonfall wird folgendermaßen dargestellt:

Storm (42, S. 216, Z. 4): »Die Töne sind im Deutschen überhaupt ausgeprägter und konstanter als im Englischen. Der deutsche Ton ist meist lebhafter als im Englischen. Mit solchen allgemeinen Bestimmungen ist aber zu wenig gesagt.«

Viëtor (50, S. 301, Z. 24) bemerkt: »Auf einsilbigen Wörtern, wie ‚ja', ‚so', ‚wie' usw., kann, wenn sie einen ganzen Satz vertreten, die Intonation dieses ganzen Satzes zusammengedrängt werden.«

Im übrigen sind Viëtors zahlreiche Beispiele und seine breit angelegte Literaturübersicht hervorzuheben.

Sievers (41, S. 50, Z. 24): »In der mustergültigen deutschen Aussprache pflegen die Starktonsilben höher in der Skala zu liegen als schwächere.«

S. 63: »Es stehen sich in Deutschland zwei konträre Generalsysteme der Melodisierung gegenüber, auch in der einfachen Alltagsrede. Diese Systeme sind landschaftlich geschieden. Wir kennen zwar die geographischen bzw. dialektologischen Grenzlinien der beiden Gebiete noch nicht genauer, im ganzen herrscht aber doch das eine Intonationssystem im Norden, das andere im Süden des deutschen Sprachgebietes, während das Mittelland in sich mehrfach gespalten ist. Man kann daher die beiden Systeme vorläufig wohl als das norddeutsche und das süddeutsche bezeichnen, natürlich unter dem Vorbehalt, daß weitergehende Untersuchungen erst noch zu lehren haben werden, ob das, was uns jetzt als einheitliches Gesamtsystem erscheint, nicht vielmehr in eine Anzahl von Untersystemen zu zerlegen ist, die nur in gewissen Hauptzügen zusammengehen.«

Diese Systeme verdolmetscht Saran (36, S. 116) als »zwei landschaftlich getrennte Systeme der Empfindung für die melische Wirkung der Rede, das niederdeutsche und hochdeutsche«.

Sievers fährt fort (S. 87, Z. 7): »Die Kurven für niederdeutsche

und hochdeutsche Intonationen und Satzmelodien verhalten sich im allgemeinen wie zwei Spiegelbilder zueinander.«

Bremer (5, S. 195) weist auf den Wert des Tonfallstudiums für die Charakteristik der Mundarten hin.

Zum »Singen« der Mundarten sagt Jespersen (13, S. 237, Z. 30): »Jede Sprache und jeder Dialekt ‚singt' auf seine Weise, man hört aber nur die Weise der anderen als Singen. Besonders hören wir, die wir die Einheitssprache sprechen, das Singen in den Dialekten.«

Sievers (40, § 602): »Zweitönige Silbenakzente finden sich überhaupt in den als ‚singend' bezeichneten Mundarten, gewöhnlich Hand in Hand gehend mit zweigipfliger Exspiration.«

Italienisch, Spanisch, Lettisch-Litauisch, Serbisch-Kroatisch und Chinesisch bespricht Storm (42) an Hand von Notationen.

g) Praktiker.

Aus der großen Zahl pädagogisch-praktischer Schriften mögen Benedix (3), Jones (14) und Klinghardt und de Fourmestreaux (15) genannt werden, letztere für Französisch.

h) Experimentelle Untersuchungen.

Experimentelles Material zur Frage des Tonfalls ist beschafft worden von Jones (14), Krueger (19), Marbe (21), Meyer (26), Pollack (30), Scripture (37, 38) usw.

Anfänge einer theoretischen Bearbeitung gibt Wundt (53).

Mehrere der genannten Autoren bezeichnen ihre Beiträge als tastende Versuche. In der Tat besteht keine auf experimentelle Basis gegründete Theorie des Tonfalls, auch nicht für irgendein einzelnes Sprachgebiet. Eine Theorie wäre auch verfrüht gewesen, solange die Grundlage fehlte. Die Technik der experimentellen Aufnahme und Messung hat sich erst in den letzten Jahren genügend stark entwickelt. Erst jetzt kann man ohne übermäßige Opfer an Zeit, Geld und Kraft ein hinreichend breites Material beschaffen, das die tatsächlichen Verhältnisse richtig und genau wiedergibt.

Vorliegende Arbeit kann freilich auch nicht mehr sein als ein Versuch. Das Gebiet ist zu groß, zu schwierig, zu neu.

Erster Teil.

Das Material.

Beschreibung des Materials.

Die Kurven zeigen die Tonhöhenbewegung der gesprochenen Sätze bis in kleine Bruchteile des einzelnen Lautes. Gleichzeitig ermöglichen sie die genaue Feststellung der Dauer für große oder kleine Strecken der Tonhöhenkurve. Die den Kurven beigegebenen Skalen, die das Ablesen der absoluten Tonhöhe für jeden Punkt der Tonhöhe möglich machen, haben gleichschwebende Stimmung.

Die den Kurven untergeschriebenen Buchstaben des Textes stehen jeweils genau unterhalb der Kurvenstelle, wo der bezeichnete Laut anfängt.

Die Schreibweise des untergesetzten Textes entfernt sich möglichst wenig von der Schreibweise des zusammenhängenden, dem Anfangsstück der Kurve übergeschriebenen Textes. Die untergeschriebenen Buchstaben haben den einzigen Zweck, die einzelnen Teile der Kurve zu den entsprechenden Lauten des Textes in Beziehung zu setzen. Die Buchstaben sollen also nicht in jedem einzelnen Falle über die genaue Aussprache dieses oder jenes Lautes in der einen oder anderen Sprache Auskunft geben, sondern nur die Kurve möglichst unmittelbar und klar lesbar machen. Diesem Gesichtspunkt wurde die Forderung einer peinlichen phonetischen Umschrift des Textes als wenig zweckmäßig untergeordnet.

Eingeklammerte Buchstaben unter den Kurven stellen ausgestoßene oder mit anderen Lauten verschmolzene Laute [guard(i)Iddio] oder Übergangslaute dar [f(v)euille, a(v)ffaire].

Wo die Kurve punktiert ist, was selten vorkommt, wird hierdurch angedeutet, daß die Kurve wahrscheinlich, aber nicht sicher den dargestellten Verlauf nimmt.

Jeder Satz eines bestimmten Sprachgebiets trägt seine Nummer im Kurvenhefte[1]) dieses Sprachgebiets. Er trägt dieselbe Nummer an allen Stellen seines Auftretens im zweiten Teil, so daß zu jedem besprochenen Satz die Originalkurve in den Kurvenheften bequem aufgesucht werden kann.

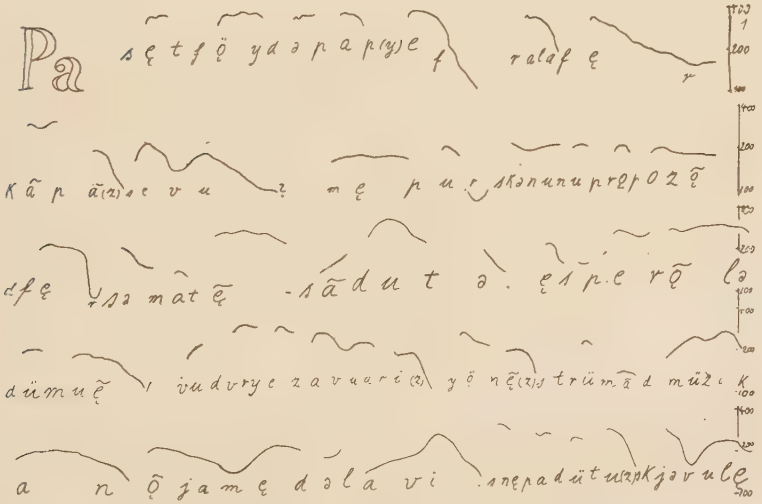
---

1) So verhielt es sich, als die Kurven im Original eingereicht wurden. Für den Druck wurden die 13 Hefte auf 19 Tafeln verteilt. Von Heft 2 (Bearbeitung der Originale von Heft 1) wurde nur die erste Kurve (»Vokalkurve« auf Tafel 2) im Druck wiedergegeben.

Die Kurven des Pariser Französischen von Dr. Lavoipière wurden nach gewissen Grundsätzen (siehe die Vorbemerkung zum zweiten Teil) zeichnerisch bearbeitet. Die Bearbeitung wurde den ursprünglichen Kurven beigegeben.

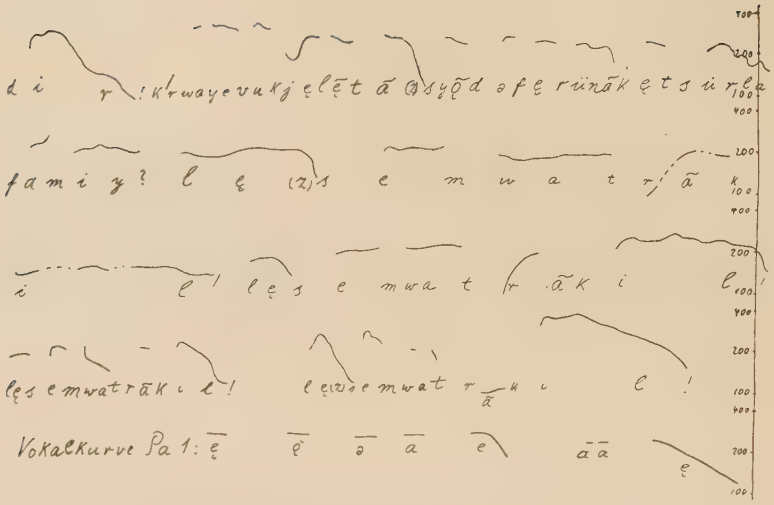
Es sind im ganzen 13 Hefte, die in folgender Ordnung übereinander liegen[1]): 1) Pariser Französisch, Dr. Lavoipière, die Originale; 2) deren zeichnerische Bearbeitung; 3—13) Originalkurven, und zwar 3) Pariser Französisch, Herr Perrin, 4) Französisch von Nevers, 5) von Sedan, 6) Provenzalisch, 7) Italienisch von Rom, 8) von Turin, 9) Spanisch von Madrid, 10) von Barcelona, 11) von Buenos Ayres, 12) Portugiesisch, 13) Rumänisch — insgesamt 142 Originalsätze.

142 der Untersuchung (in Verkleinerung) beigegebene Kurvenblätter auf 19 Tafeln.

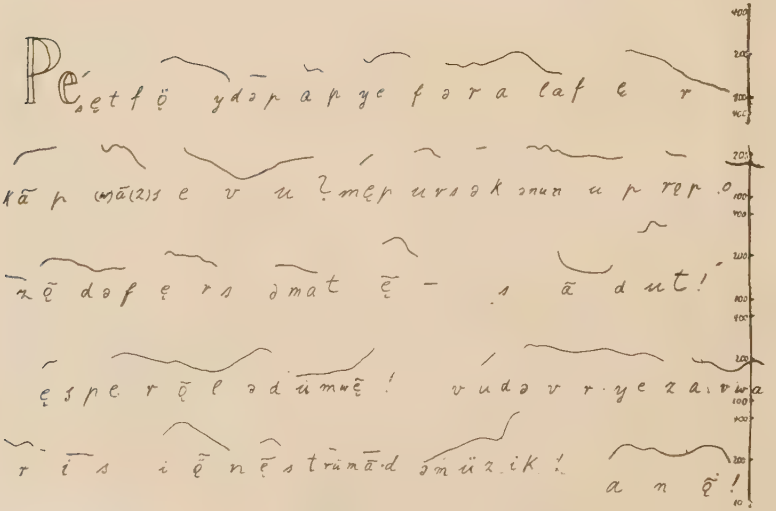


Tafel 1. Pariser Französisch.
Dr. Lavoipière.

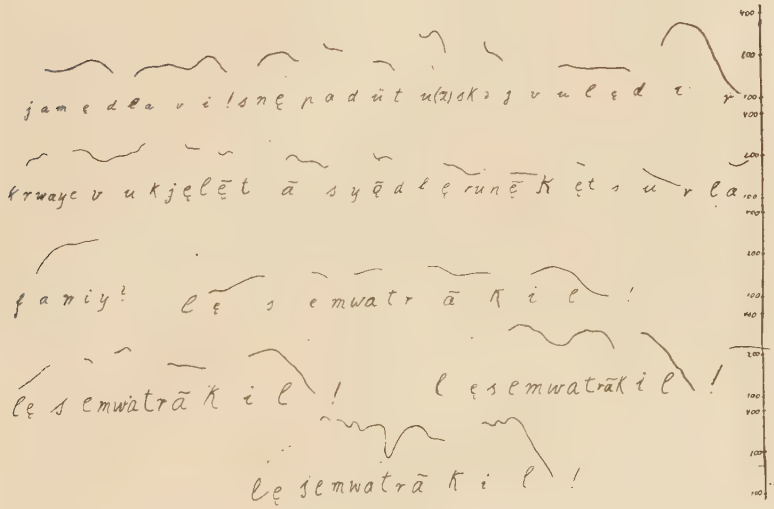
1) Vgl. die Anmerkung auf voriger Seite.



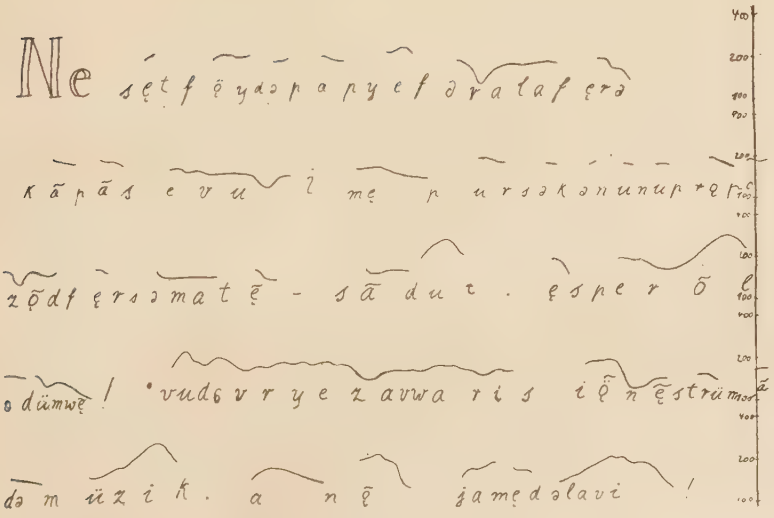
Tafel 2. Pariser Französisch.
Dr. Lavoipière. (Schluß.)



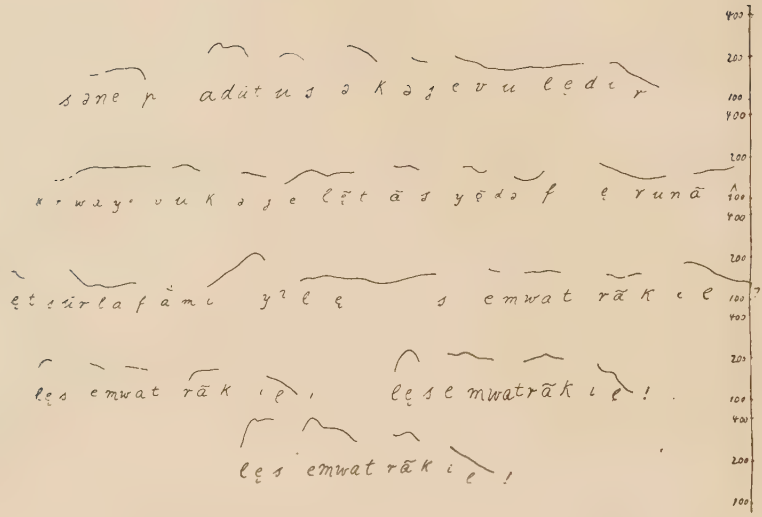
Tafel 3. Pariser Französisch.
Herr Perrin.



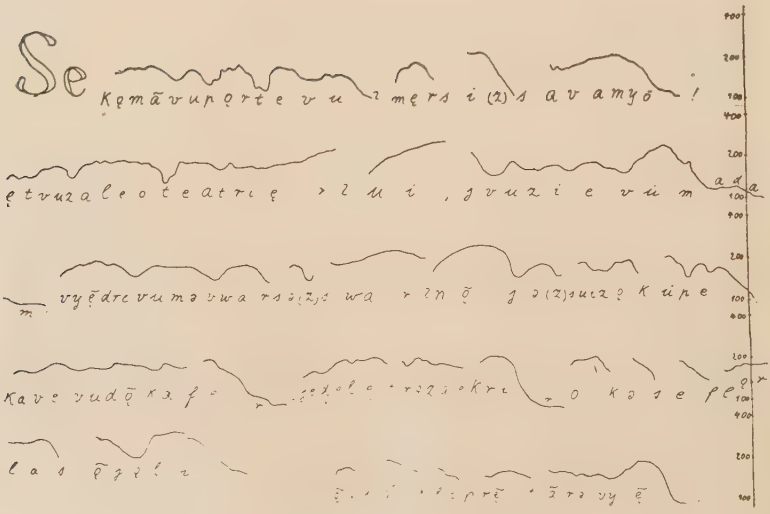
Tafel 4. Pariser Französisch.
Herr Perrin. (Schluß.)



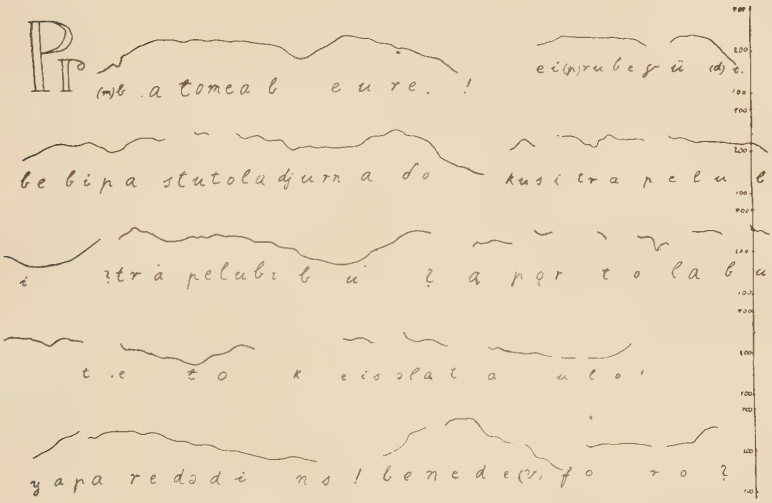
Tafel 5. Französisch von Nevers.



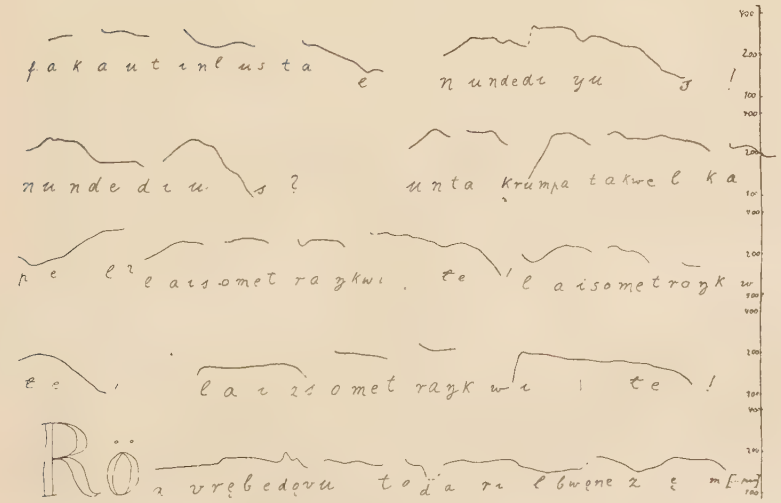
Tafel 6. Französisch von Nevers. (Schluß.)



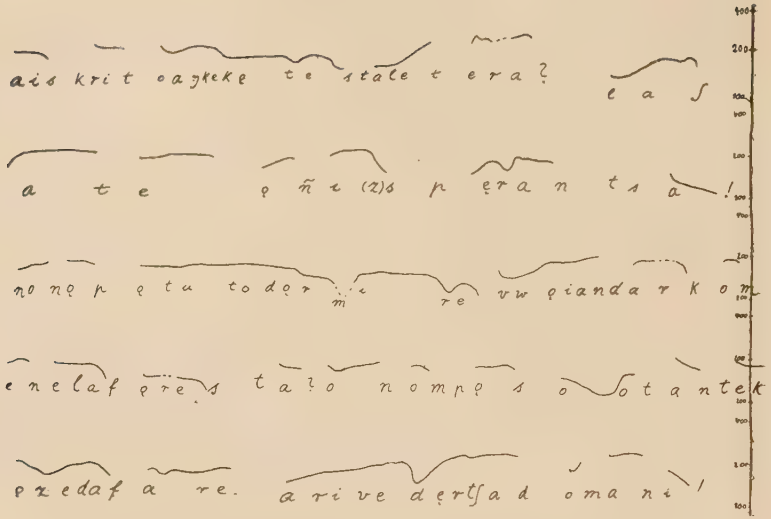
Tafel 7. Französisch von Sedan.



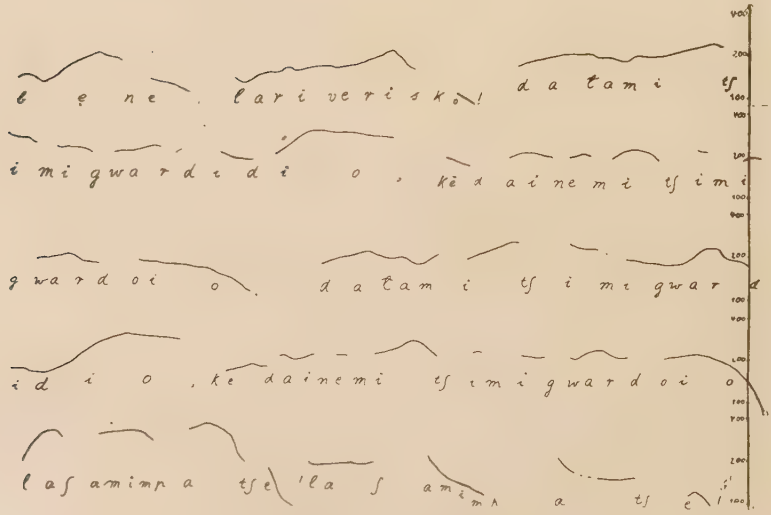
Tafel 8. Provenzalisch.



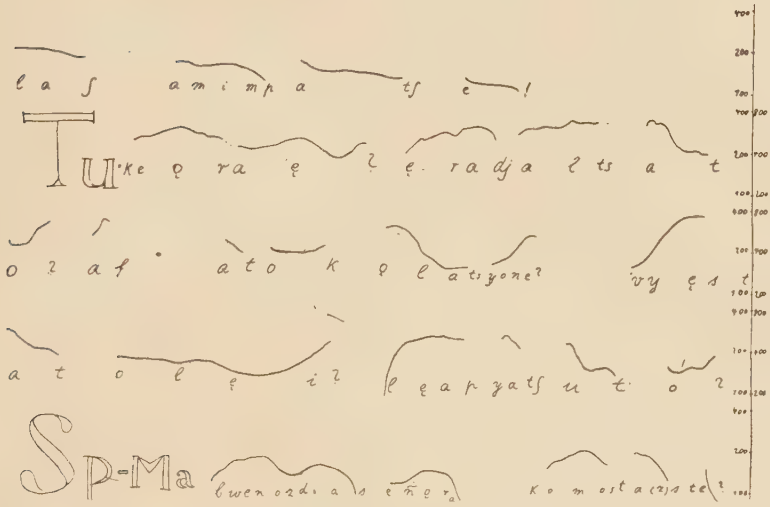
Tafel 9. Provenzalisch. (Schluß.)
Italienisch von Rom.



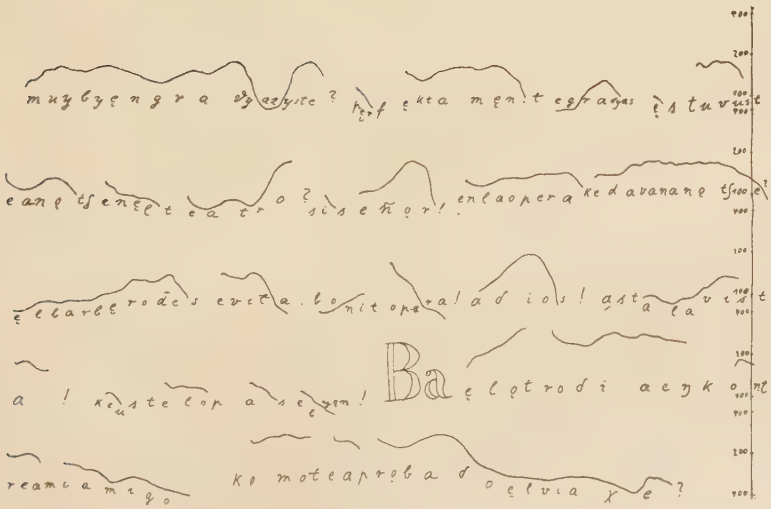
Tafel 10. Italienisch von Rom. (Fortsetzung.)



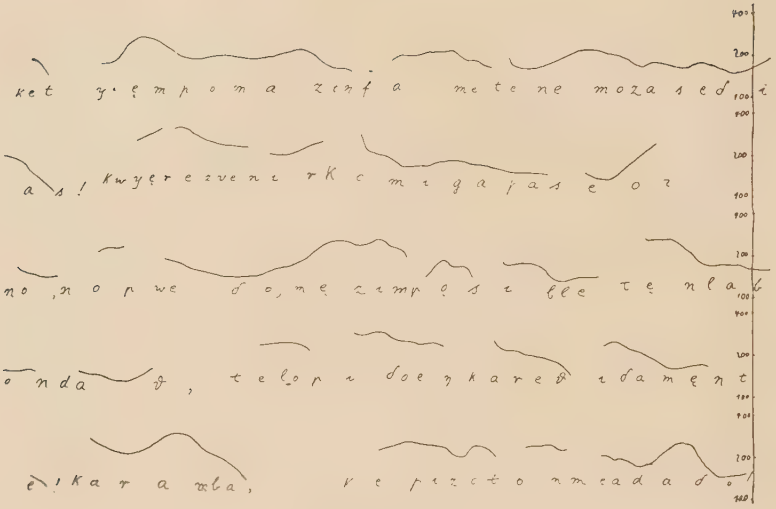
Tafel 11. Italienisch von Rom. (Zweite Fortsetzung.)



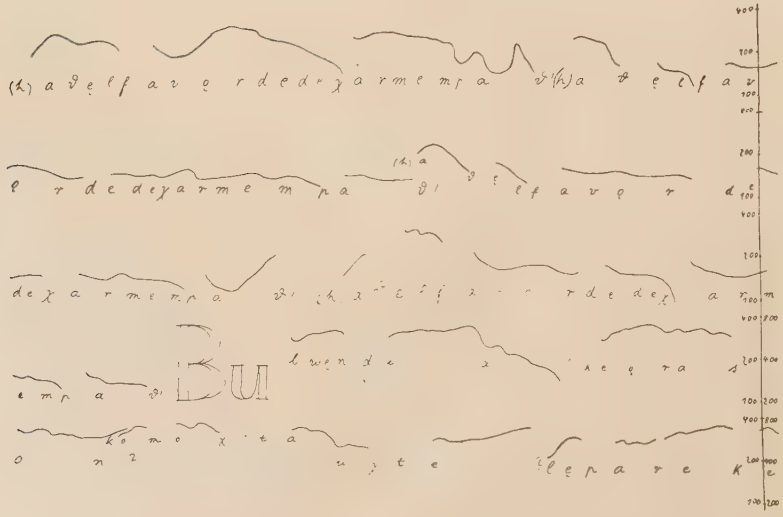
Tafel 12. Italienisch von Rom (Schluß) und Turin.
Spanisch von Madrid.



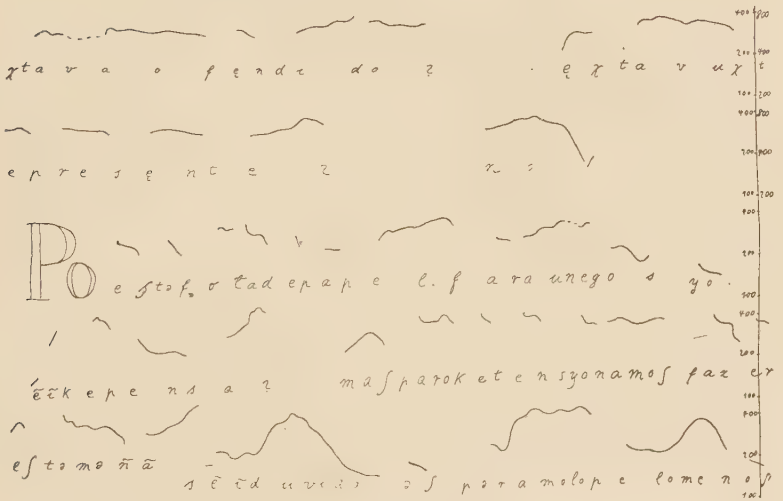
Tafel 13. Spanisch von Madrid (Schluß) und Barcelona.



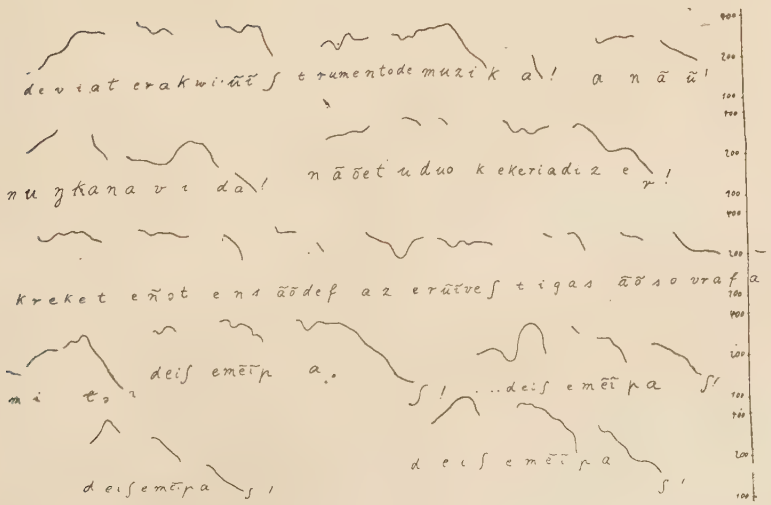
Tafel 14. Spanisch von Barcelona. (Fortsetzung.)



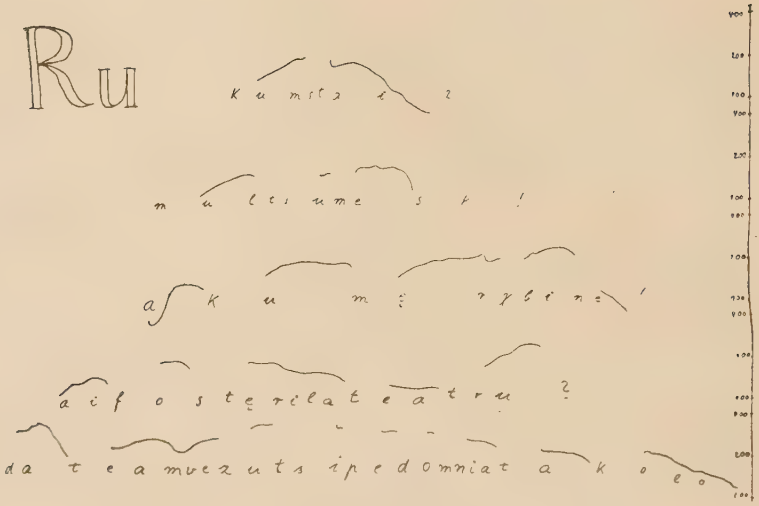
Tafel 15. Spanisch von Barcelona (Schluß) und Buenos Aires.



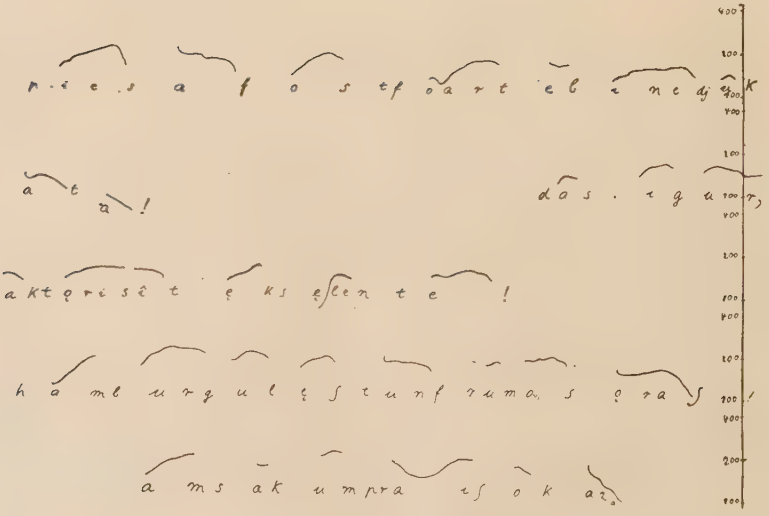
Tafel 16. Spanisch von Buenos Aires (Schluß) und Portugiesisch.



Tafel 17. Portugiesisch. (Schluß.)



Tafel 18. Rumänisch.



Tafel 19. Rumänisch. (Schluß.)

Zweiter Teil.

Die Bearbeitung.

Vorbemerkung: Konsonanten und Vokale.

Die Konsonanten erscheinen in den Kurven in recht verschiedener Gestalt. Zumeist zeigen sich die stimmhaften Konsonanten als muldenartige Vertiefungen der Kurvenlinie (v in vous, Satz 2 des Pariser Französischen von Dr. Lavoipière, abgekürzt: Pa 2), die stimmlosen als einfache Unterbrechungen der Kurvenlinie (das erste p von papier Pa 1, t in doute Pa 4). Konsonanten, die normalerweise stimmhaft sind, treten gelegentlich in Form einer einfachen Unterbrechung auf (d in de Pa 1, in doute Pa 4, y in papier Pa 1). Dies kommt namentlich bei Nasalen vor und ist in diesem Falle dadurch zu erklären, daß der Mundtrichter, der zur Untersuchung des Cavum Oris notwendig ist, zwar alle oralen, nicht aber alle nasalen Schallwellen festhält. p und t treten umgekehrt als Mulden auf, z. B. in portez (Se 1 = Sedanisch Satz 1). m als Mulde in jamais Pa 7. Eine Doppelmulde für rl in sur la Pa 9. Gelegentlich unterbrechen stimmhafte Konsonanten die Kurvenlinie weder durch Mulden noch durch Pausen, so das d von adios (Ma 11 = Madrider Spanisch Satz 11). Sehr häufig sind verschiedene Kombinationen von Mulde und Pause. So zeigt die Konsonanz tf in cette feuille Pa 1 zunächst eine Pause, dann steigt die wieder einsetzende Kurvenlinie, dem Endstück einer Mulde vergleichbar, aus einiger Tiefe zum Niveau der umgebenden Vokale wieder empor. Eigentlich ist diese Konsonanz zu transkribieren tfv, da das eben beschriebene ansteigende Stück der Kurve Stimmhaftigkeit anzeigt. Von einer derartigen Transkription wurde jedoch in vielen Fällen Abstand genommen, namentlich da, wo ein Laut in drei Perioden zerfällt, eine stimmlose, die von zwei stimmhaften umgeben ist. Dies ist der Fall bei dem Zischlaut in pensez Pa 2, der eigentlich mit zsz wiederzugeben ist. Daran, ob die Kurve unterbrochen ist oder weiterläuft, läßt sich genau genug erkennen, ob der Laut oder der Teil des Lautes ‚um den es sich handelt, stimmhaft oder stimmlos ist.

Ein Muldenbruchstück von beträchtlicher Tiefe zeigt der Anfang des Labials in affaire Pa 1 und in deforo (Pr 8 = Provenzalisch Satz 8). Die vorhin genannte Konsonanz in pensez Pa 2 zeigt die Mulde bis über die Hälfte entwickelt, ehe die Pause beginnt. Ähnlich s in ici Pa 5, z und k in j'étais occupé Se 6. Stimmhaft in der ersten, stimmlos in der zweiten Hälfte sind die Laute k, s, f in que ces fleurs Se 9.

Der Gaumenlaut des Wortes dejarme (Ba 9 = Spanisch von Barcelona Satz 9) ist stimmhaft, aber Ba 10 stimmlos, Ba 8 und 11 anfangs stimmhaft. Und zwar geht die Stimme im Falle von Ba 8 augenscheinlich sehr schnell nach unten und dann wieder nach oben. Der Schluß des χ stellt einen oberhalb der Tonhöhe des nächsten Vokals beginnenden kleinen Abstieg dar. Derselbe Abstieg zum Niveau des nächsten Vokals findet sich bei t, p, k Ba 1 (otro, encontré), Ba 2 (probado), 3 (tenemos) und 4 (conmigo). Ebenfalls in Satz 4 (paseo) zeigt sich der Laut s nicht nur gegen Schluß höher als der nächste Vokal, sondern auch zu Anfang höher als der vorhergehende. n zeigt sich als Mulde im ersten nous von Pa 3, als Pause im zweiten nous. Der Anfang des n in Bénes Pr 8 übersteigt die Linie der umgebenden Vokale, der Schluß des Lautes beginnt tiefer als diese Linie, zwischen Anfang und Schluß des n ist die Kurve unterbrochen. m erscheint als Pause in matin Pa 3. Ein zu Anfang kurz steigendes, im übrigen die Kurve unterbrechendes l findet sich in la Pa 7.

Bemerkenswerte Konsonantenverbindungen zeigen sich z. B. in Pa 3 (rs in pour ce, faire ce), Pa 5 (sp in Espérons), 9 (kž in que j'aie), Ma 5 (lt in el teatro), Ma 6 (st in Vd.). Rö 7 (im 7. Satz des Italienischen von Rom) »Arrivederci a domani« läuft die Stimme vom ersten bis zum dritten Vokal, ohne daß rr und v irgend Spuren hinterlassen. Das folgende d zeigt sich dagegen als eine stark ausgeprägte, r und č als je eine schwach ausgeprägte Mulde, dd, m und n von addomani unterbrechen die Kurve.

Die Kurven des Pariser Französischen von Dr. Lavoipière sind etwas umgestaltet und die umgestalteten Kurven den Originalen zum Vergleich beigegeben worden. Die ursprünglichen Kurven wurden in zweierlei Weise verändert. Einmal wurden die rein physiologisch-technisch bedingten und von Kurve zu Kurve unberechenbar wechselnden Höhenschwankungen geringsten Grades ausgeglichen (nach Wundts Vorgang, siehe Einleitung S. 24, Z. 10). Die Linien werden durch diese kleine Ebnung weit besser in der Eigenart ihres Verlaufs erkennbar. Sodann wurden die neuen Kurven dargestellt ohne Konsonanten, enthalten also von den alten Kurven nur die Vokale. Dies geschah aus folgenden Gründen. Die Vokale stellen in den meisten Fällen die Träger des jeweils typischen Satztons dar, der von dem zufälligen Lautmaterial seines Textes grundsätzlich unabhängig zu denken ist. Indem man gedanklich oder tatsächlich die Konsonanten aus den Kurven entfernt, wird also das Unwichtige aus den Kurven ausgeschieden und das Wichtige desto besser hervorgehoben. Der störende Einfluß des Unwesentlichen, der Konsonanten, ist so stark,

daß er das Wesentliche, die Vokale, erdrückt. Denn dem Beschauer unbearbeiteter Kurven fallen die mitunter sehr tiefen Mulden und sehr langen Pausen der Konsonanten viel stärker ins Auge als die meist schlichten Linien der Vokale, auf die es doch ankommt. Die hiernach im Interesse des Typischen und Eigentlichen gebotene Ausmerzung der stimmhaften Konsonanten aus den Kurven (die stimmlosen bleiben so wie so unsichtbar, d. h. treten als Lücken zwischen den Vokalkurvenstücken auf, siehe die Beigaben) kann leicht und sicher geschehen, da die Grenze zwischen Vokal und Konsonant in den meisten Fällen an dem plötzlichen Richtungswechsel erkennbar ist, der in der Kurve das Auftreten oder das Verschwinden eines stimmhaften Konsonanten bezeichnet.

Die umgestalteten Pariser Kurven haben wie sämtliche reinen Vokalkurven nicht nur den Vorzug, optisch deutlicher zu sein und die Hauptsachen den Nebensachen gegenüber zur richtigen Wirkung zu bringen. Reine Vokalkurven, ob nun die Spuren der Konsonanten tatsächlich oder nur in Gedanken getilgt sind, wecken auch bedeutend leichter als andere Kurven eine klare und richtige akustische Vorstellung dessen, was die Kurve darstellt. Man vergleiche in dieser Hinsicht die beiden Kurvenhefte des Pariser Französischen von Dr. Lavoipière. Wenn man sich den dargestellten Höhenverlauf der einzelnen Sätze (mit Hilfe der beigegebenen Skalen) akustisch vergegenwärtigt, stets in Zusammenhang mit dem jeweiligen Text der Sätze, so kommt man dem Ziele näher, nicht bloß mit dem Auge, sondern auch mit dem Ohre Phonetik zu treiben. Vorliegende Arbeit hat sich dies Ziel gesetzt.

Für die fernere Bearbeitung der vorgelegten Kurven kommen dem Gesagten entsprechend nur die Vokale in Betracht.

A. Einzelne romanische Sprachgebiete.

1) Französisch. Paris. (Dr. Lavoipière.)

Der erste aufgezeichnete Satz lautet: »Cette feuille de papier fera l'affaire«. Die Höhenkurve wird an drei Stellen von einem maximalen Starkton getroffen: bei feuil-, -pier und -fai-. Um jede dieser drei Starktonsilben gruppieren sich einige Schwachtonsilben. Eine solche Gruppe sei mit dem Ausdruck »Sprechtakt« (Sievers) oder auch nur »Takt« bezeichnet. Der erste Takt des vorliegenden Satzes lautet: »Cette **feu**ille«, der zweite »de papi**er**«, der dritte »fera l'aff**ai**re«. Die stark betonten Vokale sind halbfett gedruckt. Der Takt »Cette **feu**ille« zeigt (siehe Kurven Heft 1 und 2 Anfang) zwei Tonhöhenstufen, eine für e in Cette, die andre für **ö** in **feu**ille.

Der Starktonvokal **ö** liegt höher als der Schwachtonvokal e. Zur Vereinfachung der Darstellung und für statistische Zwecke ist ein graphisches Symbol für diesen Typus wie für andere Typen nötig. Das hier gewählte Zeichen gibt an: Auf einen tieferliegenden Schwachtonvokal folgt ein höherliegender Starktonvokal. Mehr als dies soll in das Zeichen nicht hineingelegt werden, höchstens daß es statt des einen auch mehrere Schwachtonvokale andeuten kann[1]).

Der zweite Takt »de papier« zeigt zwei Schwachtonsilben, de und pa-, denen eine zunächst höher als die vorangehenden Schwachtöne liegende Starktonsilbe folgt. Diese Silbe wendet sich jedoch bald nach unten. In dem Zeichen , das diesen Typus vertreten soll, deutet der Punkt wie in dem Zeichen den Starkton an, genauer: das Starktonmaximum. Der erste, aufsteigende Haarstrich in faßt die beiden tiefer als der Starkton gelegenen Silben de und pa- zusammen und zeigt ihre tiefere Lage gegenüber dem nachfolgenden Starkton an. Der absteigende Haarstrich bringt den absteigenden, auf das Starktonmaximum folgenden Teil der Silbe -pier (eigentlich -pi͡er) zur Anschauung. Das Zeichen enthält so wenig wie irgendeines dieser Symbole eine Angabe über die absolute Höhenlage des betreffenden Taktes oder über das Höhenverhältnis dieses Taktes zu benachbarten Takten oder gar über die Zahl der in einem und demselben Takt enthaltenen Silben. Auch ist die absolute Größe der Intervalle innerhalb eines und desselben Taktes in diesen Zeichen nicht angedeutet, also weder der absolute Höhenunterschied zwischen de und pa- noch zwischen pa- und dem Anfang von -pier noch zwischen Anfang und Endpunkt der Silbe -pier. Sollte überhaupt zur Erkenntnis typischer Formen gelangt werden, so mußte von all diesem vorläufig abgesehen und summarischer verfahren werden.

Der dritte Takt »fera l'affaire« zeigt zwischen der Tonhöhe der ersten und der zweiten Silbe sowie des Anfangs der Hauptsilbe keinen Unterschied. Die Hauptsilbe weist etwa dieselbe Form auf wie die Hauptsilbe des vorhin behandelten zweiten Taktes, wird also auf dieselbe Weise symbolisch wiederzugeben sein. Die Silben fera und l'af-, die vor dem Starktonmaximum, aber auf gleicher

1) Es fehlt bis heute die Möglichkeit, genaue Messungen der Tonstärke und ihrer mannigfachen Abstufungen durchzuführen, namentlich wenn gleichzeitig die Tonhöhe gemessen werden soll. Die Starktonunterschiede können also nur, wie bisher üblich, mit dem Gehör und darum nur ungefähr festgestellt werden. Mehr erscheint allerdings für vorliegende Untersuchung nicht nötig.

Tonhöhe mit ihm liegen, werden durch einen auf gleicher Höhe mit dem Punkte, der dieses Maximum vertritt, wagrecht verlaufenden Haarstrich angedeutet werden. Der ganze dritte Takt fera l'affaire stellt sich also folgendermaßen dar: —•\ .

Folgende drei Bilder zeigen den Tonhöhenverlauf der drei Takte:

Takt 1 »Cette feuille« /•
» 2 »de papier« /•\
» 3 »fera l'affaire« —•\

In diesem Sinne sind zunächst die übrigen Kurven des Pariser Französischen von Dr. Lavoipière zu durchsuchen.

Der zweite Satz »Qu'en pensez-vous?« bildet einen einzigen Takt mit dem Starktonmaximum zu Beginn der Silbe vous. Als Symbol dient \•\ .

Im dritten Satz »Mais pour ce que nous nous proposons de faire ce matin —« findet sich ein silbenreicher Takt »Mais pour ce que nous nous proposons de faire« und ein silbenärmerer Takt »ce matin«. Der Verlauf der Kurve von Mais bis faire kann in das Zeichen \• zusammengefaßt werden. Der zweite Takt des Satzes läßt sich mit /• wiedergeben.

Satz 4 »Sans doute!« bildet einen einzigen Takt, dessen Starktonmaximum im Anfang der Silbe dou- liegt. In dem bekannten, auch diesen Takt vertretenden Zeichen /•\ gibt der absteigende Haarstrich in seinem Anfang den nicht mehr zum Starktonmaximum gehörigen Teil der Silbe dou- wieder, in seinem Endverlauf die Silbe -te.

Satz 5 »Espérons-le du moins« weist wieder das Bild /•\ .

Satz 6 »Vous devriez avoir ici un instrument de musique« zerfällt in die sechs Takte »Vous devriez« mit dem Zeichen /•, »avoir« mit \•, »ici« mit /•, »un in-« mit \•, »-strument« mit \• und »de musique« mit /•.

Satz 7 »Ah, non« besteht aus zwei Takten zu je einer Silbe. Vermutlich liegt das Starktonmaximum beidemal in der Mitte der Kurve. Die Tonhöhenbewegung jedes der beiden Worte sei mit dem Zeichen /•\ angedeutet. Daß die Kurven verschieden lang sind, ist nicht übersehen worden. Auf die symbolische Wiedergabe dieses Unterschiedes muß aber hier wie sonst verzichtet werden, da andernfalls über der Verschiedenheit der einzelnen Formen ihr Gemeinsames leicht vergessen wird.

Satz 8 »Jamais de la vie« zeigt zwei Takte, die durch /• und /•\ angedeutet werden sollen.

Satz 9 läßt sich einteilen in den einen Takt »Ce n'est pas du **tout**« = und den andern »ce que je voulais **dire**« = .

Satz 10, erster Takt »Croyez-v**ous**«

zweiter » »que j'aie l'intention«

dritter » »de **faire**«

vierter » »une enquête«

fünfter » »sur **la**«

sechster » »famille«

Satz 11 »Laiss**e**z-moi tranquille« (malade) bildet zwei Takte: »Laiss**e**z-moi« und »tranquille« .

Satz 12, derselbe Text in ironischem Ton, zeigt für dieselben Takte die Formen und .

Satz 13, derselbe Text ärgerlich gesprochen, hat in jedem der beiden Takte die Form . Ebenso:

Satz 14, mit zornigem Ausdruck. Daß hinsichtlich der Intervallgröße erhebliche Unterschiede zwischen Kurve 13 und 14 bestehen, ist ja sehr deutlich, kann aber bis auf weiteres nicht in Betracht gezogen werden.

Folgendes sind die sämtlichen Takte des Pariser Französischen von Dr. Lavoipière mit ihren Symbolen (die Ziffern bedeuten die Nummern der Sätze und Takte):

1,1 Cette f**eu**ille

2 de papi**er**

3 fera l'aff**ai**re

2 Qu'en pensez-v**ou**s?

3,1 Mais pour ce que nous nous proposons de **faire**

2 ce matin-

4 Sans d**ou**te

5 Espér**o**ns-le du moins!

6,1 Vous devri**ez**

2 avoir

3 ici

4 un in-

5 strum**e**nt

6 de mus**i**que

7,1 **Ah**,

2 n**o**n

8,1 Jam**ai**s

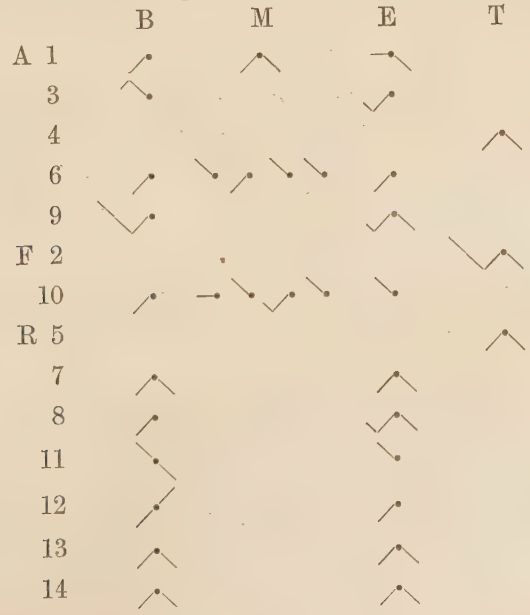
2 de la v**ie**

9,1 Ce n'est pas du t**ou**t

2 ce que je voulais dire.

10,1 Croyez-vous
2 que j'aie l'intention
3 de faire
4 une enquête
5 sur la
6 famille?
11,1 Laissez-moi
2 tranquille! (malade)
12,1 Laissez-moi
2 tranquille! (ironique)
13,1 Laissez-moi
2 tranquille! (fâché)
14,1 Laissez-moi
2 tranquille! (en colère)

In der folgenden tabellarischen Übersicht aller bisher aufgetretenen Formen enthalten die senkrechten Rubriken B, M, E die Formen, die zu Beginn, Mitte, Ende eines Satzes vorkamen, unter T stehen die Formen, die den Sätzen mit einem einzigen Takt entsprechen. Es verteilen sich also z. B. die Zeichen für die drei Takte des Satzes »Cette feuille de papier fera l'affaire« auf B, M und E, während das Zeichen für den Satz »Sans doute« unter T steht. Die mit A bezeichneten obersten wagrechten Spalten geben die Aussagesätze, die mittleren Spalten F die Fragesätze, die unteren Spalten R die Ausrufsätze. Die Ziffern entsprechen den Nummern der einzelnen Sätze.



Die Form tritt neunmal auf, und je siebenmal, und je zweimal, die Formen je einmal. Insgesamt sind 34 Takte aufgezeichnet.

Es sei auf den eigenartigen Tonhöhenverlauf von F 2 hingewiesen. Beide aufgezeichneten Fragesätze haben fallenden Ausgang. Überhaupt schließen sämtliche Sätze, ja selbst alle unter M aufgeführten Takte entweder mit einem Starktonmaximum oder mit einem Abgleiten, das beim letzten Maximum beginnt. Zum ersten Maximum der einzelnen Sätze steigen die Schwachtonsilben bald auf, bald ab, bald erst auf, dann ab, bald umgekehrt. Man vergleiche hier wie in allem Folgenden immer die Kurven und Tabellen.

Im übrigen ist aus den Kurven folgendes Bemerkenswerte zu ersehen. Zwischen den neun gesprochenen Silben »Mais pour ce que nous nous proposons de **faire**« (Satz 3) zeigt sich ein größter Höhenunterschied von nur zwei Ganztönen. Ein Oktavensprung tritt dagegen in dem Worte »**ma**tin« auf, das zum selben Satze gehört wie die eben genannten Worte. Dasselbe Intervall findet sich zwischen den Silben -**me**nt und -**si**que in Satz 6. Die Parallelsätze 11 bis 14 zeigen folgende Unterschiede zwischen dem höchsten und dem tiefsten Punkt jedes Satzes: Satz 11 zwei Ganztöne, Satz 12 drei, Satz 13 vier Ganztöne, Satz 14 gar ein Intervall von zwei Oktaven. Diese Höhendifferenzen entsprechen der matten, der ironischen, der ärgerlichen und der zornigen Stimmung, in welche sich der Sprecher jeweils versetzte.

Die Silben -**pie**r Satz 1, -**fai**re 1, **vie** 8, **di**re 9, -**qui**lle 13 und 14 können doppelt gezählt werden, weil sie zuerst stark, dann schwach gesprochen wurden. Die Silben **Ah** und **no**n, Satz 7, wurden beide erst schwach, dann stark, dann wieder schwach gesprochen und zählen deshalb dreifach. So ergibt sich eine Gesamtzahl von 113 aufgezeichneten Silben. Hiervon entfallen auf Starktonsilben (der Taktzahl gemäß) 34, auf Schwachtonsilben 79. 20 Schwachtonsilben wurden höher gesprochen als die Starktonsilben der einzelnen Takte, 10 gleich hoch, 49 tiefer.

2) Französisch. Paris. (Herr Perrin.)

Des Vergleichs halber wurde Herrn Perrin derselbe Text vorgelegt wie Dr. Lavoipière.

Zunächst die einzelnen Takte mit den Zeichen ihrer Tonhöhenbewegung.

1,1 Cette feuille
2 de papier
3 fera
4 l'affaire
2 Qu'en pensez-vous?
3,1 Mais pour ce que nous
2 nous proposons
3 de faire
4 ce matin-
4 Sans doute
5,1 Espérons-le
2 du moins
6,1 Vous devriez avoir ici
2 un instrument
3 de musique
7 Ah, non!

8,1 Jamais
2 de la vie!
9,1 Ce n'est pas
2 du tout
3 ce que je voulais dire!
10,1 Croyez-vous
2 que j'aie l'intention
3 de faire une enquête
4 sur la famille?
11,1 Laissez-moi
2 tranquille! (malade)
12,1 Laissez-moi
2 tranquille! (ironique)
13,1 Laissez-moi
2 tranquille! (fâché)
14,1 Laissez-moi
2 tranquille! (en colère)

Dieselben Formen in tabellarischer Übersicht:

	B	M	E	T
A 1				
3				
4				
6				
9				
F 2				
10				
R 5				
7				
8				
11				
12				
13				
14				

Die Form tritt vierzehnmal auf, sechsmal, dreimal, je zweimal und je einmal. Es zeigen sich drei neue Formen: . Insgesamt 33 Takte.

In Pa (Pariser Französisch von Dr. Lavoipière) hat Satz 1 vier (mit dem Gehör festgestellte, wie S. 202 Anm. angegeben) Takte,

in Pe (Perrin) nur drei. Pa 3 hat 2 Takte, Pe 3 dagegen 4. Pa 5 hat einen Takt, Pe 5 aber 2. Pa 6 hat 6 Takte, Pe 6 jedoch nur 3. Pa 7 hat 2, Pe 7 einen Takt. Pa 9 hat 2, Pe 9 aber 3. Pa 10 hat 6, Pe 10 nur 4. Also starke Unterschiede der Taktgliederung, die sich jedoch in der Gesamtzahl der Takte kaum bemerklich machen: Pa hat insgesamt 34, Pe hat 33 Takte. Nur die sieben Sätze 2, 4, 8, 11, 12, 13, 14, also die Hälfte, stimmen hinsichtlich der Taktzahl überein; 2 und 4 haben je einen, 8, 11, 12, 13, 14 je zwei Takte. Man kann nicht erwarten, daß Sätze mit verschiedener Taktzahl dieselbe Melodie zeigen. Aber auch von den sieben taktlich übereinstimmenden Sätzen ist nur Pa 12 mit Pe 12 auch melodisch gleich: »Lais**se**z-moi tranquille« (ironique) beidemal . Freilich ist die Differenz zwischen höchstem und tiefstem Ton, also der gesamte Höhenumfang von Pa 12 eine halbe, von Pe 12 eine ganze Oktave. Von den gleichtaktigen, aber typisch verschieden melodisierten Sätzen 4, 8, 11, 12, 13, 14 unterscheiden sich am meisten »Qu'en pensez-v**ou**s?« Pa 2 , Pe 2 , am wenigsten »Sans d**ou**te« Pa 4 , Pe 4 (Pa spricht das -e von doute, Pe läßt es weg). Im ersten Takt stimmen überein »Jam**ai**s de la v**ie**« Pa 8 , Pe 8 , ferner »Lais**se**z-moi tranquille« (fâché) Pa 13 , Pe 13 , und »Lais**se**z-moi tranquille« (en colère) Pa 14 , Pe 14 . In beiden Takten verschieden ist »Lais**se**z-moi tranquille« (malade) Pa 11 , Pe 11 .

Dem dritten Takt von Pa 1 »fera l'aff**ai**re« entsprechen in Pe 1 der dritte Takt »fer**a**« zusamt dem vierten »l'aff**ai**re«, während »Cette f**eu**ille« in Pa 1 und Pe 1 den ersten, »de papi**er**« den zweiten Takt bildet. Ist an eine melodische Übereinstimmung von »fera l'aff**ai**re« Pa 1 mit »fer**a** l'aff**ai**re« Pe 1 nicht zu denken, so könnte man doch erwarten, daß »Cette f**eu**ille« und »de papi**er**« in Pa 1 und Pe 1 gleich klingen. Für diese Takte ist das jedoch nicht der Fall: »Cette f**eu**ille« Pa 1 , Pe 1 , »de papi**er**« Pa 1 , Pe 1 , ebensowenig für »ce mat**in**« Pa 3 , Pe 3 . Dagegen sind gleich melodisiert »de mus**i**que« Pa 6 Pe 6 , »ce que je voulais d**i**re« Pa 9 Pe 9 , »Croyez-v**ou**s« Pa 10 Pe 10 . Die ebenfalls übereinstimmenden ersten Takte der gleichgegliederten Sätze 8, 12, 13, 14 sind bereits besprochen.

Die Tabellen zeigen, daß die Sätze in Pa und Pe übereinstimmend allermeist steigend beginnen und sinkend enden, was die Schwachtonsilben betrifft, die beim Satzbeginn dem Starkton vorausgehen (»*Cette* f**eu**ille«), beim Satzschluß dem Starkton folgen (»d**oute**

in Pa, aber nicht in Pe, wo das e stumm ist). Alle aufgezeichneten Sätze haben vor dem ersten Starkton eine oder mehrere Schwachtonsilben, ja überhaupt alle aufgezeichneten Takte, was sich graphisch daran zeigt, daß sämtliche verwendeten Symbole mit Haarstrichen beginnen. Unter Schwachtonsilben sind auch schwachbetonte Silbenbruchstücke verstanden, so daß »**Ah**« Pa 7, eigentlich eine schwach-stark-schwachbetonte Silbe, als Verbindung einer schwachen mit einer starken und noch einer schwachen Silbe angesehen werden kann (dementsprechend papier Pa 1 und affaire Pa 1 dreisilbig gezählt, vous Pa 2 zweisilbig). Pa 6, Pa 11, Pe 5 beginnen ausnahmsweise sinkend. Während sämtliche 67 Takte von Pa und Pe zusammengenommen schwachsilbig beginnen, enden davon nur 27 schwachsilbig, die übrigen 40 dagegen stark, was durch die ganze Lautgestaltung des Französischen bedingt ist, vgl. tranquille (trãkil) mit it. tranquill*o*, laissez mit lasciat*e* usw. Die meisten Symbole schließen also mit Punkt, nicht mit Haarstrich. Von den 27 schwach endenden Schlußtakten hat in Pa kein einziger, in Pe nur der des Fragesatzes Pe 2 und des Ausrufesatzes Pe 5 steigenden Ausgang. Die übrigen Fragesätze und Ausrufesätze in Pe schließen starktonig.

Vergleicht man endlich die Originalkurven Pa mit denen von Pe rein optisch, ohne die verschiedene Taktgliederung zu berücksichtigen, so macht zunächst Pa den Eindruck der größeren Beweglichkeit, der besonderen Vorliebe für große Intervalle, für lebhafte Sprünge. Das ist jedoch nur auf des Sprechers Neigung zurückzuführen, Konsonanten, die an sich stimmlos sind, stimmhaft beginnen oder schließen zu lassen oder einer stimmlosen Mitte einen stimmhaften Anfang voraufgehen und einen stimmhaften Schluß folgen zu lassen und außerdem die Konsonanten außerordentlich tief zu sprechen. Siehe f in feuille Pa 1, ebenda f in affaire, s in pensez Pa 2, rs in pour ce Pa 3, dasselbe ebenda in faire ce, s in ici Pa 6, s in ce que Pa 9, ebenda v in voulais und r in dire, j in j'aie und s in intention Pa 10, r in tranquille Pa 12, s in laissez Pa 14. Diese langen steilen Linien fallen, wie schon in der »Vorbemerkung« angedeutet, dem Beschauer mehr ins Auge als die schlichten Vokallinien, die doch die akustischen Hauptwerte geben, und täuschen so über die Tatsache hinweg, daß sich Pa und Pe hinsichtlich der melodischen Beweglichkeit vollkommen die Wage halten.

Besonderes ist über Pe nicht mehr zu bemerken.

Aus dem vorliegenden, geringen Material kann ein »Pariser Typus« nicht erschlossen werden. Vielleicht zeigen sich bestimmte

Merkmale der Pariser Betonung, wenn diese im nächsten Abschnitt mit demselben Text in Nivernesischer Betonung verglichen wird. Der primäre Unterschied von Pa und Pe ist jedenfalls die individuelle Rhythmisierung der Sätze; die verschiedene Melodisierung ist sekundär, weil durch die Rhythmisierung großenteils bedingt. Möglich, daß gerade diese Freiheit im Rhythmus, in der Gliederung des Satzes, in der Verteilung der Nachdrucksgipfel für den Pariser bezeichnend ist.

Pa melodisiert Satz 2 »Qu'en pensez-vous?« anders als Pe: Pa 2 , Pe 2 . Macht man sich nach den (ihrer Konsonanten entledigten) Kurven ein akustisches Bild des Klanges von einerseits, von andererseits, so kann man sich dem Eindruck nicht entziehen, daß Pa mit geringerem, Pe mit größerem Interesse gefragt habe. Genau dieselbe Empfindung weckten die real gesprochenen Sätze, wie sie gehört wurden, als die Sprecher vor dem Apparate standen. Variiert man die absolute Tonlage und den absoluten Höhenumfang von und , wie sie die Kurven bis ins einzelnste wiedergeben, so wird man leicht bestätigen können, daß Tonlage und Umfang wenig zur Sache tun, daß diese beiden Faktoren nur nuancierenden Einfluß auf die Gesamtwirkung der zwei Melodisierungen haben, daß vielmehr alles auf den Gang der Tonlinie im allgemeinen, auf den typischen Unterschied der Form von der Form ankommt. Anders ausgedrückt: In liegt ein Teil der Schwachsilben tiefer als die Starktonsilbe, in liegen alle Schwachsilben höher als der Starkton. Es ist also zunächst zu betonen, daß sowohl über als unter der Zone für die Hauptsilben je eine Zone für Nebensilben liegt, und es ist die Frage zu stellen, wie weit die Lage der Nebensilben, ob über, ob unter der Starktonsilbe, von Einfluß ist auf die Satzstimmung. An dieser Stelle soll noch nichts Allgemeines ausgesprochen, die Entscheidung vielmehr verschoben werden, bis das gesamte Kurvenmaterial auf die typischen Betonungsformen der einzelnen Takte hin analysiert und ein übersichtliches Bild des Ganzen gewonnen ist.

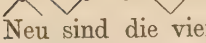
3) Französisch. Nevers.

Die Takte mit ihren Symbolen:

1,1 Cette feuille de papier
2 fera l'affaire.
2 Qu'en pensez-vous?
3,1 Mais pour ce que nous
2 nous proposons

3,3 de faire ce matin-
4 Sans doute.
5 Espérons-le du moins!
6,1 Vous devriez avoir
2 ici
3 un instrument
4 de musique.
7 Ah, non!
8 Jamais de la vie!
9,1 Ce n'est pas du tout
2 ce que je voulais dire!
10,1 Croyez-vous —
2 que j'aie l'intention —
3 de faire une enquête
4 sur la famille?
11,1 Laissez-moi —
2 tranquille! (malade)
12 Laissez-moi tranquille! (ironique)
13,1 Laissez-moi
2 tranquille! (fâché)
14 Laissez-moi tranquille! (en colère)

Dieselben Formen in tabellarischer Übersicht:

Die Form tritt viermal auf, und dreimal, je zweimal, je einmal. Neu sind die vier Formen  . Die 14 Sätze zerfallen insgesamt in nur 26 Takte gegenüber 34 Pa, 33 Pe. Ist dies Zahlenverhältnis typisch, dann ist das Merkmal des Parisischen nicht sowohl die Freiheit dem Rhythmus gegenüber, als vielmehr die Neigung, jeden Satz mit möglichst vielen Gipfeln zu sprechen, also die guten Taktteile den schlechten gegenüber möglichst zu vermehren, wie wir etwa im Deutschen statt des eingipfligen »wúndervoll!« auch ein zweigipfliges, großstädtischeres, eindrucksvolleres »wúndervóll!« sprechen können.

Nivernais 1 hat eine andere Taktzahl als der entsprechende Satz in Pa und Pe, ebenso Ni 3, 6, 8, 12, 14. Hier kann also nicht Takt für Takt verglichen werden. Ni 2 und Ni 4 haben wie bei Pa und Pe je einen Takt: »Qu'en pensez-**vous**?« Pa 2 , Pe 2 , Ni 2 . »Sans d**oute**« Pa 4 , Pe 4 wie Ni 4 , nur daß Pe 4 eine None, Ni 4 eine große Sexte zeigt. »Laiss**e**z-moi tranquille!« (malade) Ni 11 , Pa 11 , Pe 11 . »Laiss**e**z-moi tranquille!« (fâché) Ni 13 , Pa 13 , Pe 13 . Ni 5 und Ni 9 lassen sich hinsichtlich der Taktzahl und also auch hinsichtlich der Melodie nur mit Pa 5 und Pa 9 vergleichen, Ni 7 und Ni 10 nur mit Pe 7 und Pe 10: »Espér**o**ns-le du moins!« Ni 5 wie Pa 5 , der Höhenumfang ist beidemal eine kleine Dezime. »Ce n'est pas du t**ou**t ce que je voulais d**i**re« Ni 9 , dagegen Pa 9 . »Ah, n**o**n!« Ni 7 , aber Pe 7 . »Croyez-v**ou**s que j'aie l'intenti**o**n de faire une enquête sur la famille ?« Ni 10 , jedoch Pe 10 .

Also wieder eine wesentlich andere Art der Betonung. Die »langen« Formen spielen im Ni eine große Rolle, d. h. die Takte, deren Nebensilben teils über, teils unter der Hauptsilbe liegen, wie ; solche Formen treten im Ni zehnmal auf, im Pa viermal, im Pe dreimal.

Wiederum beginnen alle Symbole mit Haarstrichen, während nur 11 von 26 mit Haarstrichen enden. Mit sinkenden Schwachtonsilben beginnen Ni 1, 6, 13, ebentonig beginnen Ni 10 und 11. Der Fragesatz Ni 10 schließt mit steigendem Schwachton. Sinkend beginnende Takte sind überhaupt beliebt: 14 sinkend gegenüber 9 steigend, 3 ebentonig beginnenden Takten. Verhalten sich also im Ni die sinkend beginnenden zur Gesamtzahl der Takte wie 14 : 26, so im Pa wie 14 : 34, im Pe gar nur wie 7 : 33.

Die Melodisierung ist im Parisischen lebhafter als im Nivernais: der durchschnittliche Höhenumfang der Sätze ist für Pa und Pe übereinstimmend etwa eine Oktave, für Ni etwa eine Quint.

So ergeben sich vier Charakteristika der Pariser Betonung: 1) mehr Gipfel; 2) einheitlichere Lage der Nebensilben innerhalb des Taktes, entweder in der oberen oder der unteren Zone, also entweder höher oder tiefer als die Hauptsilbe, selten gemischt; 3) mehr steigend beginnende Takte; 4) größere Intervalle.

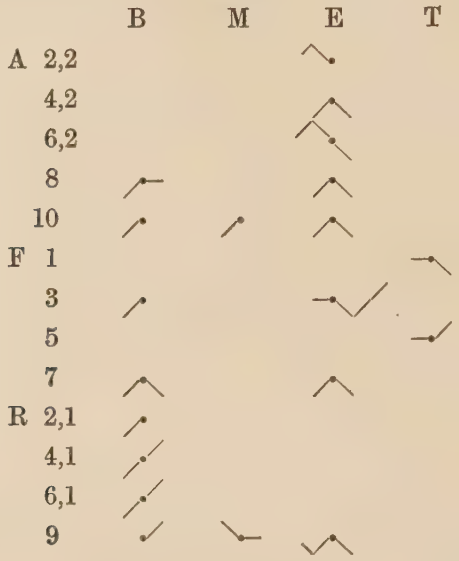
Die Höhenunterschiede nicht bloß zwischen der Starktonsilbe und den Schwachsilben eines Taktes, sondern zwischen den Starktonsilben eines und desselben mehrtaktigen Satzes, also die Satzkurven der Starktonsilben sollen später im gesamtromanischen Zusammenhang behandelt werden.

4) Französisch. Sedan.

Die Takte des Sedaner Französischen mit den Zeichen ihrer Tonhöhenbewegung sind folgende (warum nicht dieselben Sätze wie oben, darüber siehe Einleitung 1 b Texte):

1 Comment vous portez-vous?
2,1 Merci,
2 ça va mieux.
3,1 Etes-vous allé
2 au théatre hier?
4,1 Oui,
2 je vous y ai vue, madame.
5 Viendrez-vous me voir ce soir?
6,1 Non,
2 je suis occupé.
7,1 Qu'avez-vous donc
2 à faire?
8,1 J'ai des lettres
2 à écrire.
9,1 Oh
2 que ces fleurs-là
sont jolies!
10,1 On sent
2 que le printemps
3 revient.

Dieselben Formen in tabellarischer Übersicht:



Die Form tritt fünfmal auf, die Form viermal, zweimal. Die übrigen von den 20 Takten haben folgende 11 Formen, die je einmal vorkommen:

Fünf neue Formen treten auf:

Nur zwei Takte beginnen sinkend, und zwar der Mitteltakt und der Schlußtakt von Se 9. Steigenden Satzschluß haben die beiden Fragesätze Se 3 und Se 5, der erste genauer gesprochen steigend-sinkenden. Die beiden andern Fragesätze Se 1 und Se 7 haben sinkenden Ausgang, wie die übrigen Sätze alle, soweit sie nicht starktonig schließen. Beliebt ist Ebenton: 5 Takte gegenüber 2 in Pa, 2 in Pe, 3 in Ni. Nur in 4 Takten liegen die Schwachsilben lediglich in der oberen Zone, ebenso selten sind die Takte mit Schwachsilben in beiden Zonen, dagegen zeigen 12 Takte Schwachsilben unter dem Niveau der Hauptsilbe. Für die Satzstimmung bezeichnend ist, daß sich bei den Aussagesätzen nur 1 Takt mit hochliegenden Schwachsilben findet, obwohl die Aussagesätze zahlreicher sind als die Fragesätze oder die Ausrufesätze. Die hohe Lage der Schwachsilben hängt also auch hier mit der erregteren Satzstimmung zusammen, die den Frage- und Rufsätzen eigen ist.

Die Summe der Formen mit hohen Schwachsilben verhält sich in Pa zur Summe aller Takte wie 12 : 34, in Pe wie 10 : 33, in Ni wie 13 : 26, in Se wie 8 : 20. Da sich die Summe der Frage- und

Ausrufesätze zur Summe aller Sätze in Pa Pe Ni wie 9 : 14, in Se ungefähr ebenso, nämlich wie 8 : 13 verhält (wenigstens wenn die Sätze 2, 4, 6, die eigentlich in zwei Hälften zerfallen, auch als je zwei Sätze zählen): so sind die Formen, die einer größeren Erregung entsprechen, im Sedanischen ungefähr ebenso zahlreich vertreten wie im Parisischen, dagegen seltener als im Nivernais.

Der Sedaner sagt »ça va mieux« Satz 2 , Pa spricht ein stimmungsmäßig etwa gleichwertiges »Sans doute« Satz 4 . Die Se-Form zeigt beide Nebensilben über der Hauptsilbe, bekundet also größere Erregung als die Pa-Form mit beiden Nebensilben unter der Hauptsilbe. Aber der Höhenumfang von ist nur eine Oktave, der von dagegen eine Dezime. So kann der Ausdruckswert einer Form wie , die einer anderen wie an sich überlegen ist, durch die melodische Nuancierung, durch die Verwendung größerer Intervalle stark beeinträchtigt werden.

Das Ni zeigt 13 verschiedene Formen auf 26 Takte, das Pa 12 auf 34, das Pe 10 auf 33, das Se 11 auf 20. Das Se hat also verhältnismäßig den größten Formenreichtum.

Der Gang der Satzlinie ist im Se meist recht ruhig und eben, Bewegung tritt erst gegen Schluß des Satzes auf, wo die Stimme meist entschieden nach unten schwenkt.

Der durchschnittliche Höhenumfang der Sätze ist etwa eine Sext.

In »Ah, non!« Pa Pe Ni 7 betrachtet Pa die beiden Wörter als selbständig (Neigung, möglichst viele Gipfel zu sprechen) und gelangt so zu dem Satzbilde . Pe ordnet das Ah dem non fast gleich, indem er nur durch größeren Nachdruck auf non, nicht aber durch melodische Unterscheidung ein Übergewicht des zweiten Wortes anzeigt: — Ni faßt das Ah sozusagen als bloße Vorsilbe des non auf und spricht deswegen das Satzganze in der einzigen Taktform .

Für die bisherigen französischen Sprachproben gilt im allgemeinen: Das Sedanische zeigt einen großen Formenreichtum, lebhafte Bewegung der Tonlinie erst am Schluß des Satzes, einen mäßig weiten Tonbereich. Dieser ist im Parisischen am größten, während der Ausdruckswert der Einzelform durchschnittlich im Nivernais den höchsten Grad erreicht.

Möglich, daß diese charakterisierenden Bestimmungen sich ändern würden, wenn ein größeres Material vorläge. Jedenfalls aber sind diese Gesichtspunkte: Formenreichtum, verschiedener Ausdruckswert der Formen, Gang der Tonlinie, Höhenbereich, individuelle Satzgliederung usw. auch dann noch zu berücksichtigen, wenn viele einzelne Parzellen des Französischen jeweils erschöpfend

untersucht werden. Es kommt hier nur darauf an, diese Gesichtspunkte überhaupt zu entwickeln.

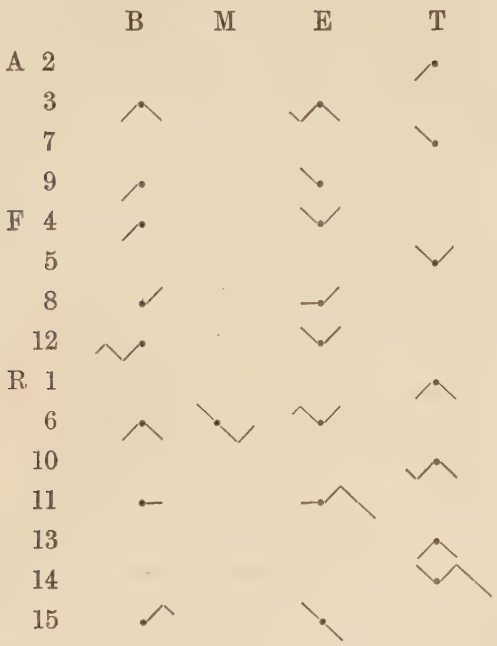
5) Provenzalische Sätze.

Da das Französische erledigt ist, kommt es nunmehr in erster Linie darauf an, in nichtfranzösischen Gebieten des Romanischen die französischen Formen nachzuweisen und neue festzustellen. Was an jedem Idiom besonders auffällt, sei hervorgehoben. Im übrigen ist ein Porträt des romanischen Tonfalls und nicht eine Sammlung von Skizzen idiomatischer Tonfälle der Hauptzweck dieser Untersuchung. Es soll gezeigt werden, was alles im Romanischen vorkommt; wo es vorkommt, ist von geringerer Bedeutung. Alle Einzelzüge seien hervorgehoben; wie sich aber die Züge in der und jener Region gruppieren und mischen, ist Gegenstand späterer Spezialarbeiten. Erst wenn das Allgemeine bekannt und verstanden ist, wird man das Individuelle würdigen können.

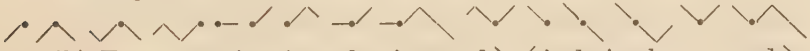
Text mit Bezeichnung des Tonfalls:

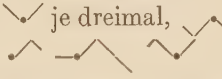
1 Baillo mé a b**éou**ré!
2 Eï prou bé**gu**t.
3,1 Bébi pass t**ou**to
2 la journ**a**do.
4,1 Coussi
2 trapés lou b**i**?
5 Trapés lou bi b**ou**?
6,1 Ap**po**rto
2 la bout**ei**llo
3 qu'eï sur la t**aou**lo.
7 Ya pas rés déd**i**ns.
8,1 B**é**nés
2 déf**o**ro?
9,1 Fa c**aou**t
2 din l'ous**tall**.
10 Noun dé Di**ou**s!
11,1 N**oun**
2 dé Di**ou**s?
12,1 Ount as croump**at**
2 aquel cap**ell**?
13 Laïsso mé tranqu**ill**é! (en colère)
14 Laïsso mé tranqu**ill**é! (ironique)
15,1 Laïsso mé
2 tranqu**ill**é (suppliant).

Übersicht der Formen:



Es zeigen sich 24 Formen, darunter 15 verschiedene:



Die Form tritt viermal auf, und je dreimal, und je zweimal. Neu sind vier Formen: 

Bemerkenswerterweise schließen sämtliche Fragesätze mit steigendem, sämtliche Aussage- und Rufsätze, wenn nicht starktonig, mit sinkendem Schwachton, mit Ausnahme des Befehlssatzes »Apporto la bouteillo qu'eï sur la taoulo« Pr 6. Dieser ist also seinem Stimmungsgehalt nach mit einem Fragesatz verwandt.

Das schwachtonige -ou- in de Dious Pr 11 beginnt höher, endet aber tiefer als das starktonige -i-. Das schwachtonige é in tranquillé (ironique) Pr 14 beginnt ebenfalls höher und endet tiefer als das betonte i. Spricht man laut Dious Pr 11 und -quillé Pr 14 und vergleicht sie mit Dious Pr 10 und -quillé Pr 13 Pr 15, so bemerkt man den größeren Ausdrucksgehalt der Form gegenüber der Form : wirkt erstaunter, auch wenn -i- in Dious und Dious , und -i- in -quillé und -quillé jedesmal gleich hoch gesprochen werden. Die Hauptsilbe, das starktonige -i-, gibt also nicht den Ausschlag, sondern erst die schwachtonige Endsilbe -ous in Dious, -llé in tranquillé scheidet die ge-

spanntere Stimmung von der abschlußmäßigen . Wer nicht scharf analysiert, wird die Spannung, den Frageton, das Bedürfnis nach Aufklärung aus dem ganzen Satze **Noun** de Dious? Pr 11 zu vernehmen glauben, wie er auch die ironische Wirkung des Satzes »Laïsso me tranquillé« Pr 14 der Gesamtform zuschreiben wird. Spricht er aber **Noun** de Dious nicht , sondern , und Laïsso mé tranquillé nicht , sondern , so wird in die ganze, in ein großer Teil der ursprünglichen Wirkung verloren gehen. Es sind also in der Hauptsache die schwachtonigen Nebensilben -ous und -llé mit ihrer eigenartigen, jeweils über der Hauptsilbe beginnenden und unter der Hauptsilbe endenden Tonlinie die Träger der Satzstimmung. Vor der Analyse überträgt man ohne weiteres die Wirkung dieser scheinbar so unwesentlichen Teile auf das Ganze, man hört nicht so und so viel Silbentöne, sondern eine einzige Satzmelodie, eine »Tongestalt«. Spräche man statt Laïsso mé tranquillé vollends , so klänge der ganze Satz noch entschiedener abschließend, ja abweisend, nicht mehr im geringsten der Aufklärung harrend oder ironische Wirkung erstrebend. Pr 13 »Laïsso me tranquillé« (en colère, also abweisend, schlußmachend, zu keinerlei Scherz aufgelegt) wurde tatsächlich gesprochen. Demgegenüber ist »Trapés lou bi **bou**?« Pr 5 der Gipfel der Spannung, die leibhafte besorgte Neugierde. Der Vergleich der empirischen Formen und , und zeigt also, daß weniger die Hauptsilbe, als vielmehr die Nebensilbe Faktor der Satzstimmung ist, jedenfalls daß nicht so sehr die absolute Lage der Hauptsilbe als die relative Lage aller Silben eines Taktes die Gesamtwirkung entscheidet. Dabei kann die einzelne Schwachtonsilbe teils über, teils unter, teils zu Anfang über, zu Ende unter dem Niveau der Hauptsilbe liegen. Das Ohr verschmelzt die Elemente zum Komplex, die Silbentöne zum Satzton. Das gilt natürlich nicht akustisch, als ob das Ohr die durchschnittliche Höhe aller Silbentöne des Satzes erfaßte, sondern gefühlsmäßig: man vernimmt eine Folge verschiedener Töne oder doch eine gewundene Tonlinie, kümmert sich nicht um den einen oder anderen Ton und empfängt vom Ganzen eine einheitliche, zunächst unzerlegbare Stimmung. In der Musik ist es nicht anders.

Die Tonlinien der Fragesätze Pr 4, 5, 8, 12 sind mit dem Auge durchaus nicht von den anderen Sätzen zu scheiden, nur die schwachtonige Endsilbe zeigt durch ihr Steigen den Spannungsgehalt der Fragesätze an: das -o von déf**o**ro Pr 8, die zweite Hälfte

der starktonig beginnenden Silben bi Pr 4, bou Pr 8, -pell in capell Pr 12. Wie ein einziges, ganz tonloses »nicht« den ganzen Sinn eines Satzes ins Gegenteil verkehren kann, so beherrscht der Ton einer einzigen, an sich völlig unwichtigen Silbe die ganze Satzstimmung, die schwachtonige Endsilbe gibt dem Satz die Richtung, dem Steuer eines Schiffes vergleichbar.

Es schien geraten, dergleichen theoretische Erwägungen stets gleich da zu erledigen, wo sich instruktive praktische Fälle bieten, und nicht alles auf den Schluß aufzusparen.

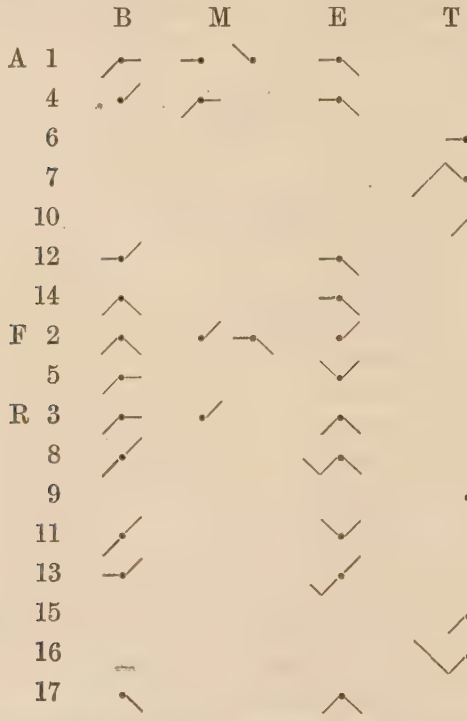
6) Italienisch. Rom.

Text mit Bezeichnung des Tonfalls:

1,1 Avrebbe
2 dovuto dar(e)
3 il buon
4 esempio.
2,1 Hai scritto
2 anche
3 cotesta
4 lettera?
3,1 Lasciate
2 ogni
3 speranza!
4,1 Non ho
2 potuto
3 dormire.
5,1 Vuoi andar con me
2 nella foresta?
6 Oh non posso.
7 Ho tante cose da fare.
8,1 Arrivederci
2 a domani.
9 Bene.
10 La riverisco.
11,1 Dagli amici
2 mi guardi Iddio,
12,1 che dai nemici
2 mi guardo io.
13,1 Dagli amici
2 mi guardi Iddio,

14,1 che dai nemici
2 mi guardo lo.
15 Lascia mi in pace! (zornig)
16 Lascia mi in pace! (liebenswürdig)
17,1 Lascia mi
2 in pace! (müde)

Übersicht der Formen:



Es zeigen sich 34 Formen, darunter 14 verschiedene:

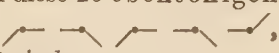
Die Formen und treten je sechsmal auf, und je viermal, und je zweimal. Neu sind die Formen:

Bis auf Satz 7 (Ho tante cose da fare), der mit kaum merklich steigendem Schwachton schließt, enden alle Aussage- und Ausrufesätze mit stark sinkendem, alle Fragesätze mit deutlich steigendem Schwachton.

Der erste Satz zeigt von der ersten bis zur zwölften Silbe einen fast ebenen Verlauf: »Avrebbe dovuto dare il buon esem-«. Dagegen fällt die letzte Silbe »-pio« so tief, daß sie vom Aufnahme-

apparat zwar noch wiedergegeben, vom Meßapparat jedoch nicht mehr erfaßt wurde. Einen Sprung von zwei Oktaven, wie er bisher nur im Französischen auftrat, und zwar diesmal einen Absprung, zeigt das zornige »pa-ce« in Satz 15. Bei Satz 11 und 12 hatte der Sprecher den Text nicht vollkommen gegenwärtig, so daß er die Sätze wiederholte. In 11 und 12 liegen nur 3 Nebensilben unter der zugehörigen Hauptsilbe, dagli a- am Anfang und -o am Ende, in der Wiederholung 13 und 14 jedoch 8, nämlich mi guardi Id-, che dai ne-, -ci, -o. Das weist wohl auf die größere Ruhe des Sprechers bei der Wiederholung hin, wo er des Textes sicher war.

Das zornige »Lascia mi in pace« Rö 15 erinnert an »Laisso me tranquillé« (en colère) Pr 13 . Die Form für denselben Satz in liebenswürdig bittendem Ton Rö 16 ist sonst nur in dem Fragesatz »Qu'en pensez-vous« Ni 2 aufgetreten.

Es wurden fast gleichviel schwachtonige Silben, nämlich 26, auf gleicher Höhe mit dem Starkton gesprochen als über dem Starkton, nämlich 25. Die hohe Zahl der Takte, auf die sich diese 26 ebentonigen Silben verteilen, zehn:  , ist das Hauptmerkmal des untersuchten Römischen.

7) Italienisch. Turin.

Text mit Bezeichnung des Tonfalls (siehe Einleitung 1 b Texte):

1,1 Che **o**ra
2 **è**?
2 Era già alz**a**to?
3,1 Ha f**a**tto
2 collazi**o**ne?
4 Vi è stato **Le**i?
5 Le a piaci**u**to?

Übersicht der Formen:

	B	M	E	T
F 1				
2				
3				
4				
5				

Von den sieben, zu lauter Fragesätzen gehörigen Takten zeigt jeder eine besondere Form. Von den Typen sind nur die Formen und bisher auf-

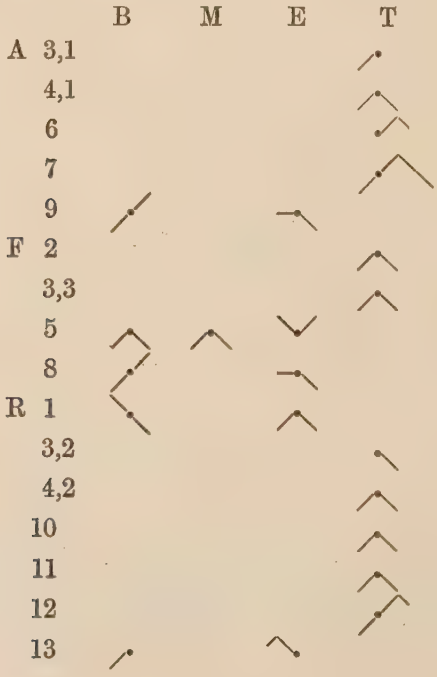
getreten. Der Schluß der Sätze ist stets schwachtonig und zwar einmal steigend, viermal fallend-steigend. Die 32 untersuchten Silben enthalten 6 Starktonsilben. Von den 26 Schwachtonsilben fallen 10 über, 3 auf, 13 unter die Starktonhöhe. Die Tonhöhe ist im ganzen stark bewegt. In dem etwas überrascht gesprochenen Satze 4 »Vi è stato Lei?« findet sich z. B. eine Undezime.

8) Spanisch. Madrid.

Text mit Bezeichnung des Tonfalls:

1,1 Buenos dias,
2 Señora!
2 Como está Vd.?
3,1 Muy bien,
2 gracias,
3 y Vd.?
4,1 Perfectamente,
2 gracias.
5,1 Estuvo Vd.
2 anoche
3 en el teatro?
6,1 Si, señor.
7 En la opera.
8,1 Que daban
2 anoche?
9,1 El barbero
2 de Sevilla.
10 Bonita opera.
11 Adios!
12 Hasta la vista!
13,1 Que Vd.
2 lo pase bien!

Übersicht der Formen:



Es zeigen sich 22 Formen, darunter 10 verschiedene:

Die Form tritt neunmal auf, die Formen und je zweimal. Neu ist die Form . Der Tonfall ist bewegt. Absteigende Dezimen finden sich in Satz 2, 3, 4, 8, 10, 12, aufsteigende in Satz 3, 5, 6,

Charakteristisch ist außer diesen vielen Dezimen das besonders häufige Auftreten der Form , dann die Form in »Si, señor« Ma 6 und »Hasta la vista!« Ma 12 . Die sinkende Linie der Nachsilbe -ñor und -sta kommt nicht so tief, daß sie das Niveau der Starktonsilbe Si und vi- erreichte, die Form sieht unvollständig aus. Die sinkende Linie der Nebensilbe -ra in opera von »En la opera« Ma 7 geht im Gegensatz zu unter die Starktonsilbe herab und bringt so die Form gewissermaßen zum Abschluß , mit Vorsilben . Ferner sind charakteristisch die drei sinkend endenden Fragesätze »Como está Vd.?« Ma 2 , »— y Vd.?« dritter Takt von Ma 3 , »Que daban anoche« Ma 8 . Solche sinkend-schwachtonig schließenden Fragesätze stehen einfachen Mitteilungssätzen sehr nahe, wenn man aus übereinstimmender Melodie auf übereinstimmendes Satzgefühl schließen darf: die Aussagesätze und Rufsätze enden ja allermeist, im Ma sämtlich, mit sinkendem Schwachton. Darf man dem Gehörseindruck beim lebendigen Gespräch, vor dem Apparat und jetzt beim vergleichenden Selbstvorsprechen nach den Kurvenbildern trauen, so führt eine Stimmungsklimax von (in neun Ma-Sätzen) über »Buenos días« Ma 1 oder »Que daban« Ma 8 »El barbero« Ma 9 nach »En el teatro« Ma 5 : d. h. je mehr Nebensilben über der Hauptsilbe liegen statt unter ihr, desto interessierter wird der Ton.

Derlei Analysen des vom Gehörseindruck geweckten Gefühls sind vorläufig das einzige Mittel, den Unterschied der Tonlinien auf innere Gründe zurückzuführen, die Tonbilder zu begreifen. Diese Analyse sollte von vielen Personen an selbstgesprochenen und andern Sätzen ausgeübt werden. Das würde bei den Versuchspersonen etwas Gehör und etwas Gefühl für die Wirkung verschiedener Tonlinien voraussetzen, beim Untersuchenden eine eigens auszubildende Methode. Hier kann nur erst an vielen Einzelfällen die allgemeine Formel für die Werte der einzelnen Tonbilder entwickelt, nur die These möglichst klar ausgesprochen werden, die später experimental-

psychologisch ausgedehnt zu prüfen ist, damit sie ihre, hoffentlich nicht allzustarke Subjektivität verliert.

Spricht man zum Vergleich Ma 1 »Buenos dias« und Ma 10 »Bonita opera« , so findet man einen größeren Nachdruck auf Buenos Ma 1 als auf Bonita Ma 10, der sich unschwer darauf zurückführen läßt, daß Buenos höher, Bonita tiefer liegt als die jeweilige Starktonsilbe. Ebenso wirkt »En la opera« Ma 7 stärker als »Bonita opera« Ma 10 , weil die Nachsilbe -pe- in opera Ma 7 ganz, die Nachsilbe -ra teilweise höher liegt als die Hauptsilbe o-, während sowohl -pe- als -ra in opera Ma 10 tiefer liegen als das zugehörige o-. »Buenos dias« Ma 1 ist eine herzliche Begrüßung, »En la opera« Ma 7 eine lebhafte Mitteilung, »Bonita opera« Ma 10 eine lässige Privatbemerkung.

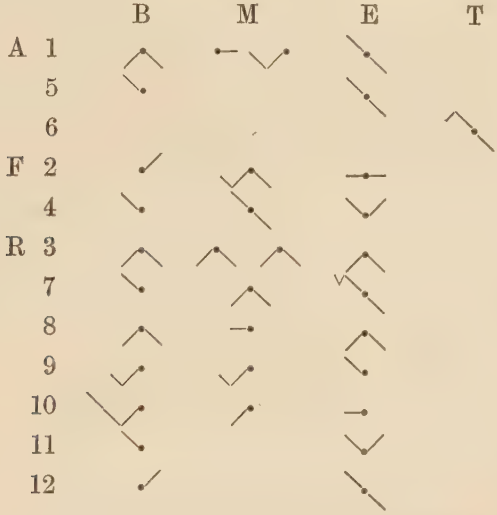
9) Spanisch. Barcelona.

Text mit Bezeichnung des Tonfalls:

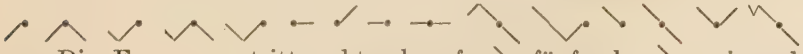
1,1 El otro
2 dia
3 encontré
4 á mi amigo.
2,1 Como
2 te ha probado
3 el viaje?
3,1 Que tiempo
2 mas infame
3 tenemos
4 hace dias?
4,1 Quieres venir
2 conmigo
3 á paseo?
5,1 No,
2 no puedo.
6 Me es imposible.
7,1 Ten la bondad,
2 te lo pido
3 encarecidamente!
8,1 Caramba,
2 que pisotón
3 me ha dado!

9,1 Haz el favor
2 de dejarme
3 en paz! (kategorisch)
10,1 Haz el favor
2 de dejarme
3 en paz! (melancholisch)
11,1 Haz el favor
2 de dejarme en paz! (liebenswürdig)
12,1 Haz
2 el favor de dejarme en paz! (ironisch)

Übersicht der Formen:



Es zeigen sich 33 Formen, darunter 15 verschiedene:



Die Form tritt achtmal auf, fünfmal, viermal, und je zweimal. Neu sind die beiden Formen: und .

Die Aussagesätze schließen mit sinkendem Schwachton. Ein Fragesatz endet mit ebenem, einer mit steigendem Schwachton. Drei Ausrufesätze schließen mit Starkton, einer mit steigendem, vier mit sinkendem Schwachton.

Die Tonhöhe ist mäßig bewegt. Die beiden ärgerlichen Ausrufe Satz 3 »Que tiempo mas infame tenemos hace dias« und Satz 8 »Caramba, que pisotón me ha dado!« zeigen verhältnismäßig geringe Bewegung, freilich längst nicht so wenig wie der melancholische Satz 10 »Haz el favor de dejarme en paz!«

Man bemerke wieder, daß ein bittender und ein fragender Satz oder wenigstens Takt in der Tonform zusammentreffen: »á paseo« Ba 4 und »de dejarme en paz« Ba 11 .

Die vierfach verschieden betonten Sätze Ba 9—12 »Haz el favor de dejarme en paz« treten in dreifach verschiedener Taktgliederung auf. Beliebt ist der Satzschluß von der Tonform : »á mi amigo« Ba 1 , »no puedo« Ba 5 , »... imposible« Ba 6 als Teil des Takts »me es imposible« , »...-cidamente« Ba 7 als Teil von »encarecidamente«, und »el favor de dejarme en paz« Ba 12 .

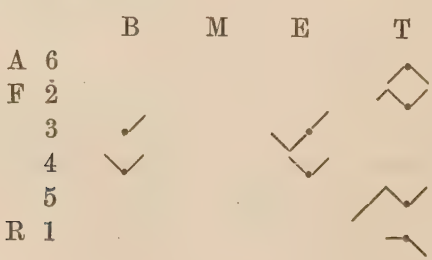
Das Spanische von Madrid hat weniger Sätze als das von Barcelona, Ba hat aber, nicht bloß relativ, mehr Takte als Ma. Der Satz Ba 3 »Que tiempo mas infame tenemos hace dias« ist wohl aus seiner ärgerlichen Stimmung heraus so vielgipflig gesprochen worden. Der entsprechende Satz im Deutschen »Was haben wir heute für ein scheußliches Wetter« läßt sich ja ebenfalls, wenn er wirklich ernst gemeint ist, in vier Takte gliedern: »Was haben wir heute für ein scheußliches Wetter!« In Hamburg spricht man den Ausdruck »seit Jahren«, wenn man besonders tief wirken will, zweigipflig »seit Jahren« oder gar mit anorganischer Verlängerung »seit Jahrenden« (wohl nach »Tausenden« gebildet).

10) Spanisch. Buenos Aires.

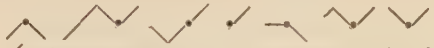
Text mit Bezeichnung des Tonfalls:

1 Buen dia!
2 Que oras son?
3,1 Como
2 está Vd.?
4,1 Le pare
2 que estava ofendido?
5 Estava Vd. presente?
6 No!

Übersicht der Formen:



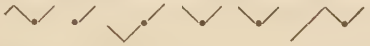
Es zeigen sich 8 Formen, darunter 7 verschiedene:



Die Form tritt zweimal auf. Neu ist . Der Aussagesatz und der Ausrufesatz schließen mit sinkendem, die Fragesätze sämtlich mit steigendem Schwachton. Die Tonführung der Sätze ist recht einförmig, die Tonlage auch für eine Frauenstimme ziemlich hoch.

Man vergleiche »Como está Vd.?« Ma 8 mit Bu 3 , ferner »Buenos dias« Ma 1 mit »Buen día« Bu 1 .

Formen mit hohen Schwachsilben sind charakteristisch:



Die Unterschiede von Ma, Ba und Bu sind (wohl zufolge der Verschiedenheit des Materials, siehe Einleitung 1 b) zu groß, als daß man versuchen könnte, einen »spanischen Typus« aufzustellen.

11) Portugiesische Sätze (siehe Einleitung 1 b).

Die Takte mit ihren Formen:

1,1 Esta **f**olha
2 de pap**e**l
3 fará o neg**o**cio.
2 Em que p**e**nsa?
3,1 Mas para **o**
2 que tencionamos fa**z**er
3 esta manh**ã** —
4 Sem d**u**vida.
5,1 Esper**e**mo-lo
2 pelo m**e**nos.
6,1 Devia t**e**r aqui
2 um instrum**e**nto
3 de m**u**sica.
7 Ah n**ã**o.
8 Nunca na v**i**da.
9,1 Nã**o** é t**u**do
2 o que queria dize**r**.
10,1 Crê que tenha tenç**ã**o
2 de fa**z**er
3 uma investigaç**ã**o
4 sobre a f**a**milia?
11,1 De**i**xe-me
2 em p**a**z! (doente)

12 Deixe-me em paz! (ironico)
13 Deixe-me em paz! (zangado)
14 Deixe-me em paz! (furioso)

Übersicht der Formen:

	B	M	E	T
A 1				
3				
4				
6				
9				
F 2				
10				
R 5				
7				
8				
11				
12				
13				
14				

Es treten 16 verschiedene Formen auf, davon viermal, und je dreimal, und je zweimal, und je einmal. Insgesamt 26 Formen. Neu sind .

Vorsilben teils unter, teils über der Höhe der Starksilben zeigen Po 2 »Em que pensa« , Po 6 »um instrumento« , Po 8 »Nunca na vida« und Po 10 »de fazer« . Der fragmentarische Satz 3 »Mas para o que tencionamos fazer esta manhã-« endet mit steigendem Schwachton , was eben zeigt, daß er nicht vollendet ist, mit einer Spannung schließt (erinnert an den musikalischen »Trugschluß«). Derselbe steigende Schwachton bezeugt gespannten Schluß bei dem Fragesatz »Em que pensa« Po 2 . Mehr vorwurfsvolle als fragende Stimmung bekundet der Ausgang von Po 10 (Crê que ... fa-) »milia« als Teil von .

12) Rumänische Sätze.

Text mit Bezeichnung des Tonfalls:

1 Cum stai?
2 Mulțumesc.

3 Acum merg bine.
4,1 Ai fost eri
2 la teatru?
5,1 Da,
2 te am veḍut
3 și pe Domniă tă acolo.
6,1 Piesa a fost foárte bine
2 jucată.
7,1 De sígur,
2 actoriĭ
3 sînt excelente!
8,1 Hamburgul
2 este un frumos
3 oráș.
9,1 Am sa cúmpră aici
2 o casă.

Übersicht der Formen:

		B	M	E	T
A	2				
	3				
	5				
	6				
	8				
	9				
F	1				
	4				
R	7				

Es zeigen sich 18 Formen, darunter 10 verschiedene:

Die Formen , und treten je dreimal auf, zweimal. Neu sind die Formen .

Die Aussagesätze schließen mit sinkendem Schwachton außer dem starktonig schließenden Satz 8. Ein Fragesatz schließt mit steigendem Schwachton. Der andere, nämlich Ru 1 »Cum stai?« ist nur noch graphisch eine Frage, in Wirklichkeit ein Anruf, der wenig Spannung auf eine Antwort enthält (How do you do). Darum nicht etwa , sondern .

Die Modulation ist allgemein ziemlich bewegt. Satz 4 zeigt am Schluß eine aufsteigende Oktave (-a-tru?).

B. Das Gesamtgebiet.

1) Die Formen.

Es haben sich im Romanischen folgende 46 Formen der Tonhöhenbewegung innerhalb eines Sprechtakts gezeigt:

2) Betonungsvarianten.

Wie das einfache deutsche Sätzchen »Laß mich in Ruhe!« auf romanisch klingen kann, sei im folgenden gezeigt:

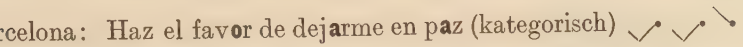
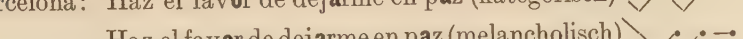
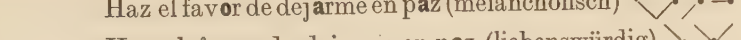
Paris (Pa): Laissez-moi tranquille (malade)
Laissez-moi tranquille (ironique)
Laissez-moi tranquille (fâché)
Laissez-moi tranquille (en colère)

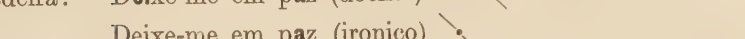
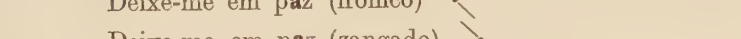
Paris (Pe): Laissez-moi tranquille (malade)
Laissez-moi tranquille (ironique)
Laissez-moi tranquille (fâché)
Laissez-moi tranquille (en colère)

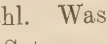
Nevers: Laissez-moi tranquille (malade)
Laissez-moi tranquille (ironique)
Laissez-moi tranquille (fâché)
Laissez-moi tranquille (en colère)

Narbonne: Laïsso mé tranquillé (en colère)
Laïsso mé tranquillé (ironique)
Laïsso mé tranquillé (suppliant)

Rom: Lascia mi in pace (zornig)
Lascia mi in pace (liebenswürdig)
Lascia mi in pace (müde)

Barcelona: Haz el favor de dejarme en paz (kategorisch) 
Haz el favor de dejarme en paz (melancholisch) 
Haz el favor de dejarme en paz (liebenswürdig) 
Haz el favor de dejarme en paz (ironisch)

Madeira: Deixe-me em paz (doente)
Deixe-me em paz (ironico)
Deixe-me em paz (zangado) 
Deixe-me em paz (furioso) 

Hierbei ist von der absoluten Tonlage und von der absoluten Größe der einzelnen Intervalle von Silbe zu Silbe ganz abgesehen. Wenn zwei dieser Sätzchen in derselben Sprache, oder eins aus einer Sprache mit einem aus einer andern übereinstimmt, was die Tonform betrifft, so ist doch immer noch die absolute Höhe der einzelnen Silben verschieden, wodurch die Wirkung stark nuanciert werden kann. Es versteht sich, daß die Sätzchen, die mit Auftakt beginnen (Laissez-moi ...), streng genommen nicht mit solchen verglichen werden können, die mit dem guten Taktteil anfangen (Laïsso ..., Lascia ..., Deixe ...), noch weniger mit einem ganz andern Wortlaut (Barcelona). Immerhin sind auch so noch die Unterschiede sehr stark, auch bei Sätzen mit gleicher Taktzahl. Was lediglich die Taktformen betrifft, stimmt der dritte Pa-Satz zum vierten , der zweite Pa-Satz zum zweiten Pe-Satz  , der vierte nivernesische zum zweiten und dritten portugiesischen , und der erste provenzalische zum ersten römischen .

3) Der Sprechtakt als tonische Einheit.

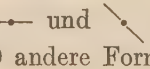
Der Höhenverlauf des Satzes Pa 11 ist ein schwaches, aber sehr ebenmäßiges Abwärtsgehen. Denkt man sich zwischen den beiden Starktonsilben -sez und -quille eine Gerade gezogen, so liegen die drei Schwachtonsilben Lais-, moi und tran- ungefähr in der Richtung dieser Geraden: . Der Verlauf der Schwachtonsilben deckt sich also mit dem Verlauf der Starktonsilben. Dasselbe gilt von Satz 12, nur daß es sich hier nicht um ein Abwärts-, sondern ein Aufwärtsgehen handelt:

Man könnte erwarten, diese Erscheinung häufig anzutreffen, zunächst überall da, wo ein Satz aus mindestens zwei Takten besteht. Es läßt sich vermuten: bei jedem Paar benachbarter Takte

entspricht die Richtung der zu den beiden Takten gehörigen Schwachtonsilben der Richtung der beiden Starktonsilben. Nun finden sich im Gesamtgebiet des Romanischen 139 benachbarte, demselben Satz angehörige Takte. Aber außer den beiden besprochenen Fällen zeigt sich die beschriebene Erscheinung nur noch einmal, nämlich Ba 4 »Quieres venir conmigo-«, wo sich die Schwachtonsilben Quie-, -res, ve-, con- und -go dem langsam sinkenden Verlauf der beiden Starktonsilben -nir und -mi- ziemlich deutlich anschließen.

Man kann von den Schwachtonsilben vor der ersten und nach der letzten Starktonsilbe eines Taktpaares absehen, so daß nur noch die Schwachtonsilben zwischen den beiden Starktonsilben übrig bleiben. Aber auch diese inneren Schwachtonsilben bewegen sich nur bei 25 von 139 Taktpaaren von der ersten Starktonsilbe unmittelbar in gerader Linie zur zweiten. Die Fälle sind: Pa 6 dreimal, nämlich a- in avoir, un, (de) mu-. Ferner Pa 10 sur, Pe 10 que j'aie l'inten-, Se 3 au thé-, Pr 4 trapés lou, Pr 9 din l'ou-, Pr 12 aquel ca-, Rö 1 -be dovuto, Rö 2 -to und -ta, 3 -te, 4 ho po- und -to dor-, Ma 5 -che en el te-, Ba 1 -tro und á mi a-, Ba 4 con- und -go a pa-, 9 en, 11 de dejarme en, Po 3 que tencionamos fa-, Ru 4 eri la te- und 5 și pe Domniă tă a-.

Hiernach kann die Höhenlage zweier Starktonsilben, die eine oder mehrere Schwachtonsilben einschließen, nur in wenigen Fällen als maßgebend für den Verlauf der eingeschlossenen Schwachtonsilben betrachtet werden. Noch weniger kann davon die Rede sein, daß mit den beiden Starktonsilben eines Taktpaares der Verlauf aller dem Taktpaar zugehörigen Schwachtonsilben gegeben sei. Vielmehr ist leicht ersichtlich, daß im wesentlichen die Schwachtonsilben eines und desselben Taktes höchstens zur Starktonsilbe desselben Taktes hinsichtlich der Höhenlage in gewissen Beziehungen stehen, nicht aber zu irgendeiner Silbe eines anderen Taktes.

Auch ist durchaus nicht etwa innerhalb des Einzeltaktes, sei es in mehrtaktigen Sätzen, sei es in Eintaktern, die Richtung der Vorsilben maßgebend für die Richtung der Nachsilben oder umgekehrt. Sonst könnte es ja nur die drei Taktformen und  geben. Es gibt aber laut vorstehender Tabelle noch 29 andere Formen für Takte mit Vor- und Nachsilben.

Es haben ja nicht einmal alle Vorsilben eines Taktes unter sich oder alle Nachsilben eines Taktes unter sich eine einfache, ungebrochene Richtung. Das zeigen die 31 »gebrochenen« Formen wie .

In nur 25 Fällen also deckt sich die Lage einiger Schwachsilben

mit der Lage der beiden Starksilben, zwischen denen die Starksilben liegen, also oder . Diese 25 Fälle bilden vielleicht nur eine scheinbare Ausnahme des allgemeinen Satzes, daß sich die Höhe der Schwachsilben eines Taktes nur nach der Höhe der Starksilbe desselben Taktes richtet, jedenfalls von keiner andern Starksilbe abhängt. Es ist nämlich nicht sicher, ob in den Fällen der gestreckte Verlauf der »inneren« Schwachsilben tatsächlich der Wirkung eines Sondergesetzes oder nur dem Spiel des Zufalls zuzuschreiben ist. Wenn man innerhalb eines Sprechtaktes die Schwachsilben vor der Starksilbe als Anklang, die nach der Starksilbe als Abklang bezeichnet, so ist zu vermuten: In den 25 Fällen geschieht weiter nichts, als daß ein sinkender Abklang mit einem sinkenden Anklang zusammentrifft oder ein ebener Abklang mit einem ebenen Anklang oder ein steigender Abklang mit einem steigenden Anklang woraus sich dann und ergeben.

Wie dem auch sei: Abgesehen von etwaigen Beziehungen der Starksilben unter sich ist der Sprechtakt als solcher hinsichtlich seiner Tonhöhenverhältnisse wesentlich ein unabhängiges Ganzes. Die Schwachsilben eines Taktes sind wesentlich nur der Starksilbe dos nämlichen Taktes untergeordnet und nicht irgendwelcher Silbe eines andern Taktes.

Insofern war vorliegende Untersuchung berechtigt, von dem Sprechtakt als Einheit auszugehen und auf die Tonverhältnisse innerhalb eines Taktes zunächst den größten Nachdruck zu legen.

4) Grundformen.

Es wurden bisher 285 Takte untersucht: 34 Pa, 20 Se, 24 Pr, 34 Rö, 7 Tu, 22 Ma, 33 Ba, 8 Bu, 26 Po, 18 Ru. Unter diesen 285 Takten ist verhältnismäßig am häufigsten die Form vertreten, nämlich 58 mal. In jedem einzelnen Takte dieser Form besitzen weder Anklang noch Abklang besonderen Nachdruck. Man vergleiche Pa 1 de papier, 4 Sans doute, 5 Espérons-le du moins, 7 Ah und non, 13 Laissez-moi und tranquille, dasselbe in 14, Pe 1 Cette feuille, 2 de faire und ce matin, 13 und 14 Laissez-moi, Ni 5 Espérons-le du moins, 7 Ah non, Se 4 Je vous y ai vue, madame, 7 Qu'avez-vous donc und à faire, 8 à écrire, 10 revient, Pr 1 Baillo mé a béouré, 3 Bébi pas touto, 6 Apporto, 13 Laïsso mé tranquillé, Rö 2 Hai scritto, 3 speranza, 10 La riverisco, 14 che dai

nemici, 15 Lascia mi in pace, 17 in pace, Tu 1 Che ora, Ma 1 Señora, 2 Como está Vd., 4 Perfectamente und gracias, 5 Estuvo Vd. und anoche, 10 Bonita opera, 11 Adios, Ba 1 El otro, 3 Que tiempo, mas infame, tenemos und hace dias, 7 te lo pido, 8 Caramba, Bu 6 No, Po 1 Esta folha, 4 Sem duvida, Ru 1 Cum staĭ, 3 Acum merg bine und 4 Ai fost eri.

In Berlin kann man folgende drei Sätze hören: »Das ist schön«, »Schön ist das«, »Das ist schön ist das«. Der dritte Satz stellt eine Verbindung der beiden ersten dar. Diese Verbindung ist so vor sich gegangen, daß das stärkstbetonte Wort des ersten Satzes, nämlich »schön«, mit dem stärkstbetonten Wort des zweiten Satzes, ebenfalls »schön«, in eins zusammenfällt. Während also die Schwachsilben des ersten Satzes wie auch die des zweiten unverkürzt erhalten bleiben, tritt im Falle der Verbindung statt zweier Starktöne nur noch ein einziger auf. Im Verhältnis des Satzes »Das ist schön ist das« zu den Sätzen »Das ist schön« und »Schön ist das« spiegelt sich das Verhältnis der Form ⟋⟍ zu den Formen ⟋• und •⟍: Man kann die Form ⟋⟍ als verbunden aus den Formen ⟋• und •⟍ betrachten, wobei die Starktöne in der angedeuteten Weise in einen zusammengefallen sind. Man wird die Auffassung ⟋⟍ = ⟋• + •⟍ richtig finden, wenn es sich bestätigt, daß der Anklang von ⟋• und der Abklang von •⟍ ebensowenig wie Anklang und Abklang von ⟋⟍ größeren Nachdruck besitzen. Dem ist wirklich so. Man vergleiche für ⟋• Pa 1 Cette feuille, 6 Vous devriez, ici und de musique, 8 Jamais, 10 Croyez-vous, 12 tranquille, Pe 1 de papier und fera, 3 Mais pour ce que nous, 4 Sans doute, 6 de musique, 8 Jamais und de la vie, 9 Ce n'est pas und du tout, 10 Croyez-vous und sur la famille, 11, 12 und 14 tranquille, Ni 6 ici und de musique, 11 tranquille, Se 2 Merci, 3 Etes-vous allé, 10 On sent und le printemps, Pr 2 Eï prou begut, 4 Coussi, 9 Fa caout, Ma 3 Muy bien, 13 Que Vd., Ba 10 de dejarme, Po 1 de papel, 3 Mas para o, Ru 2 Mulțumesc, 5 te am vedut, 8 oraș. Für •⟍ vergleiche man Rö 9 Bene, 17 Lascia mi, Ma 3 Gracias und Ru 5 Da.

Der Anklang der Form ⟍• und der Abklang der Form •⟋ besitzen stets einen gewissen Nachdruck. Bei mehrsilbigem An- und Abklang ruht das Maximum dieses Nachdruckes auf der höchsten Silbe. Man vergleiche für ⟍• Pa 6 avoir, un in- und -strument, 10 sur la und famille, 11 tranquille, Pe 6 un instrument, 10 que j'aie l'intention, 13 tranquille, Ni 2 Qu'en pensez-vous, 12 Laissez-moi tranquille, Pr 7 Ya pas rés dedins, 9 din l'oustall, Rö 1 il buon,

Ba 4 Quieres venir, 5 No, 7 Ten la bondad, 9 en paz, 11 Haz el favor, Po 3 que tencionamos fazer, 9 o que queria dizer, für ˊˇ Se 9 Oh, Pr 8 Bénés, Rö 2 anche und lettera, 3 ogni, 4 Non ho, Ba 2 Como, 11 Haz und Po 11 Deixe-me. Dem entspricht es, daß An- und Abklang der offenbar aus ˋ und ˊˇ verbundenen Form ˋˇ Nachdruck besitzen. Man sehe Pe 2 Qu'en pensez-vous, 5 Espérons-le, Ni 10 sur la famille, Pr 12 aquel capell, Rö 5 nella foresta, Sp 5 en el teatro, Ba 4 á paseo, Bu 4 Le pare und que estava ofendido, Po 3 esta manhã, Ru 4 la teatru und 6 Piesa a fost foárte bine.

Offenbar ist ˊˇ aus ˊ und ˇ verbunden, und ˋˎ aus ˋ und ˎ. Da in ˊˇ der Abklang stärkere hervorhebende Kraft zeigt als der Anklang, so kann man von einem Crescendo innerhalb der Schwachsilben der ˊˇ-Takte sprechen. Man vergleiche Pa 12 Laissez-moi, Pe 5 du moins, Se 4 Oui, 6 Non, Rö 8 Arrivederci, 11 Dagli amici, Ma 8 Que daban, 9 El barbero. Da in ˋˎ der Anklang stärker wirkt als der Abklang, so kann man sagen, daß innerhalb der Schwachsilben der ˋˎ-Takte ein Decrescendo stattfindet. Man vergleiche Pa 10 Laissez-moi, Ni 13 Laissez-moi und tranquille, 14 Laissez-moi tranquille, Pr 15 tranquillé, Ma 1 Buenos dias, Ba 1 á mi amigo, 4 conmigo, 5 no puedo Po 12 und 13 Deixe-me em paz, Ru 5 și pe Domniă tă acolo und 9 o casă.

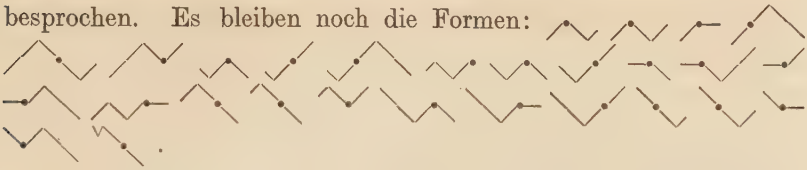
In ˋˇˎ hat man wohl einen Übergang von ˋ zu ˊ zu erblicken: ˋˇˎ beginnt wie ˋˎ, endet aber wie ˊˎ. Man vergleiche Pa 9 Ce n'est pas du tout, Pe 10 de faire une enquête, Ni 6 Vous devriez avoir und un instrument, Ba 10 Haz el favor.

Die Form ˊˎ zeigen u. a. die Takte Vous devriez, ici, de musique Pa 6. Der erste Takt durchmißt ein Intervall von vier Ganztönen, der zweite von dreien, der dritte von zweien. Es wäre also genauer, die Takte etwa mit ˊˎ, ˊˎ und ˊˎ zu bezeichnen. Trotz dieses in der Bezeichnung vernachlässigten Unterschiedes besteht wohl kein Zweifel, daß die drei Taktformen im wesentlichen ein und dasselbe sind. Ebenfalls unter sich ein und dasselbe sind die drei übrigen, die Form ˋˎ zeigenden Takte des Satzes Pa 6 avoir, un in-, -strument, obwohl sie sich über die Intervalle von einem, zwei und fünf Ganztönen ausdehnen. Unter diesen Voraussetzungen können auch die Takte ˋˇˎ, ˇˎ und ˇˎ als identisch betrachtet werden. Wie der Takt ˋˇˎ einen Übergang von ˋ zu ˊ darstellt, so auch die beiden anderen, nur daß die Form ˋ in den Formen ˇˎ und ˇˎ wenig mehr zur Geltung kommt. Mit dieser Auffassung stimmt

es überein, daß der Anklang der Form etwa dieselbe Ausdruckskraft besitzt wie der der Form , eher etwas weniger, und der Anklang der Form vielleicht noch etwas weniger als der von . Für den Unterschied von und liefern ein gutes Beispiel die Takte Haz el favor Satz 10 und Haz el favor Satz 9. Man vergleiche im übrigen für Pa 10 und Ni 10 faire une enquête, Ni 1 Cette feuille de papier, Ba 1 encontré, Po 10 uma investigação und Ru 8 este un frumos, für Pa 3 ce matin und Ba 9 de dejarme. Ganz in demselben Sinne kann als Übergang von zu angesehen und mit und im wesentlichen gleichgesetzt werden, ebenso , der Übergang von zu , mit und , und schließlich der Übergang von zu , nämlich , mit . kommt im untersuchten Romanischen nicht vor. Die Ausdruckskraft der vier Formen   ist wohl etwa dieselbe, eine kleine Stufe tiefer stehen   und noch etwas tiefer   . Man vergleiche für Ni 3 Mais pour ce que nous und nous proposons, 9 Ce n'est pas du tout, Po 10 de fazer, für Pa 3 Mais pour ce que nous nous proposons de faire, Se 2 ça va mieux und Ma 13 lo pase bien, für Tu 1 è und für Ma 6 Si, señor. Die Formen   und werden erst später erwähnt werden, da sie nur in Verbindung mit anderen nachweisbar sind.

Einen Nachdruck mittlerer Stärke besitzen auch der Anklang der Form —• und der Abklang der Form •—, demgemäß auch An- und Abklang der Form —•—. Man wird in —• eine Vereinigung von und erblicken dürfen, derart, daß und nicht wie bei den Übergangsformen   und nacheinander, sondern gleichzeitig auftreten. em paz (Ba 9) und em paz gleichzeitig gesprochen gibt: em paz (Ba 10). Vielleicht läßt sich als Parallele aus einem anderen Gebiet anführen, daß beim griechischen *θἄτερον* aus *τὸ ἕτερον* o und e, die phonetisch gleichweit von a entfernt sind, im Durchschnittsvokal a zusammentreffen, weil sie gleichzeitig im Bewußtsein liegen. Also —• ist das Ergebnis des gleichzeitigen Wettbewerbes von und . Die Form •— erklärt sich im selben Sinne als Vereinigung von und . Man vergleiche für —• Pa 10 und Ni 10 que j'aie l'intention, Ni 10 Croyez-vous, Rö 1 dovuto dare, Ba 8 que pisotón, 10 en paz, Po 10 Crê que tenha tenção, für •— Ba 1 dia und für —•— Ba 2 el viaje.

Von den 46 nachgewiesenen romanischen Formen sind nun

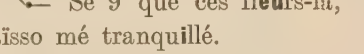
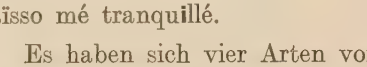
besprochen. Es bleiben noch die Formen:  .

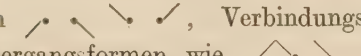
Die Form ist Verbindung von mit dem bekannten . Die Teilform wie auch die Form lassen sich auffassen als Zwergformen eines im Romanischen nicht nachgewiesenen , vgl. die Zwergformen und zu ; und zu ; und zu ; ( ) und zu . Die Form wäre im Sinne des bisher Gesagten ein Übergang von zu und wieder zu . Die ganze Form findet sich Ru 7 sînt excelente, Pe 3 nous proposons, Pr 12 Ount as croumpat. Die jeweils stärksten Schwachsilben ex- und as liegen zugleich höher als die übrigen Schwachsilben. Die Form Ba 7 encarecidamente erklärt sich als ( ) + . Im Takt encarecidamente liegen wiederum die stärksten Schwachtonsilben en- und -ci- zugleich höher als die übrigen Schwachsilben.

Alle übrigen Formen sind leicht als einfache Verbindungen der oben besprochenen Formen zu erkennen. Der Nachdruck eines Anklangs oder eines Abklangs bleibt derselbe, ob es sich um unverbundene Formen wie oder um die sich aus deren Verbindung ergebenden Formen handelt. Dies Verhalten wurde schon oben festgestellt, als die Verbindung der Formen zu den Formen besprochen wurde.

Man vergleiche zu Ru 9 Am sa cúmpră aici, zu Tu 2 alzato, zu Pe 11 Laissez-moi, Se 8 J'ai des lettres, Rö 1 Avrebbe, Rö 4 potuto, 5 Vuoi andar con me, Po 5 Esperemo-lo, 6 Devia ter aqui, 9 Não é tudo, Ru 7 De sígur und actorií, Ru 8 Hamburgul, zu Ma 7 En la opera, zu Tu 4 Vi è stato Lei, zu Rö 7 Ho tante cose da fare, Bu 5 Estava Vd. presente, zu Pa 8 de la vie, Pa 9 ce que je voulais dire, Pe 8 Jamais de la vie, Se 9 sont jolies, Pr 3 la journado, Pr 10 Noun de Dious, Ba 2 te ha probado, zu Rö 13 mi guardi Iddio, zu Po 10 sobre a familia, zu Pe 1 fera l'affaire, Rö 8 a domani, zu Bu 3 está Vd., zu Pa 1 fera l'affaire, Pe 11 Laissez-moi, Se 1 Comment vous portez-vous, Rö 1 esempio, Rö 2 cotesta 4 dormire, Ma 8 anoche, 9 de Sevilla, Bu 1 Buen dia, Ru 6 jucata, Po 11 em paz, zu

Se 5 Viendrez-vous me voir ce soir, Pr 8 déforo, Rö 12 che dai nemici, 13 Dagli amici, zu Pr 11 de Dious, zu Se 6 je suis occupé, zu Ba 6 Me es imposible, Po 1 fará o negocio, 14 Deixe-me em paz, zu Pr 6 qu'eï sur la taoulo, Bu 2 Que ora son, zu Pa 2 Qu'en pensez-vous, 6 Vous devriez avoir ici, Pe 9 ce que je voulais dire, Rö 16 Lascia mi in pace, Po 8 Nunca na vida, zu Po 6 um instrumento, zu Tu 3 collazione, zu Tu 5 Le a piaciuto, zu Pr 6 la bouteillo, zu Se 9 que ces fleurs-là, Tu 5 Ha fatto, zu Pr 14 Laïsso mé tranquillé.

Es haben sich vier Arten von Formen gezeigt, einfache, nämlich  , Verbindungsformen, wie , Übergangsformen wie  und Vereinigungsformen, nämlich .

Vorstehendes stellt den Versuch dar, sämtliche nicht einfachen Formen auf die vier Grundformen  zurückzuführen.

Als gesichert darf wohl gelten, daß dem Anklang von und dem Abklang von eine größere Ausdrucksfähigkeit innewohnt als dem Anklang von und dem Abklang von . Diesem Unterschied im Ethos der Grundformen entsprechen auch die Wirkungsverhältnisse der nicht einfachen Formen.

Beides in Einem: Je höher die Nebensilben eines Taktes bezüglich der Hauptsilbe liegen, desto mehr Ausdruckswert hat der Takt.

5) Satzanklang und Satzabklang.

Es gibt Takte mit steigendem, sinkendem oder ebenem Anklang, steigendem, sinkendem oder ebenem Abklang, Takte mit Anklang, aber ohne Abklang, Takte mit Abklang, aber ohne Anklang. Es gibt Anklänge, die steigend beginnen und diese Steigung bis zur Erreichung der Starktonsilbe durchführen, während andere Anklänge, die ebenfalls steigend beginnen, erst eine kleine Strecke steigend zurücklegen, dann aber sinken, bis sie die Starktonsilbe erreichen. Es gibt sogar steigend-sinkend-steigende und sinkend-steigend-sinkende Anklänge. Schließlich gibt es steigende, sinkende, steigend-sinkende und sinkend-steigende Abklänge. Siehe Tabelle.

In den folgenden Tabellen sollen sämtliche nachgewiesenen

Anklänge und Abklänge zusammengestellt werden. Die Anklänge seien nach der Richtung ihres Beginnes, die Abklänge nach der Richtung ihres Endverlaufes geordnet. Auch die Takte, denen An- oder Abklang fehlt, sind zu berücksichtigen. Es wird also Spalten für sinkend, steigend und eben beginnende Anklänge geben, ferner für Takte ohne Anklang, also starktonig beginnende Takte. Bei den Anklängen werden die eintaktigen Sätze als Anfangstakte aufgefaßt werden. Der Anklang des Anfangstaktes sei mit Satzanklang bezeichnet. Dem Satzanklang wird zunächst der Mittelanklang gegenübertreten, also der Anklang der in den Tabellen der einzelnen Sprachgebiete unter M aufgeführten Takte, d. h. etwa bei sechstaktigen Sätzen der Takte 2, 3, 4 und 5. Zum Satzanklang und Mittelanklang wird der Endanklang treten, also der Anklang der Schlußtakte.

Umgekehrt wird von steigend, sinkend und eben endenden Abklängen sowie starktonig endenden Takten die Rede sein. Die eintaktigen Sätze werden hinsichtlich ihres Abklanges als Endtakte aufgefaßt werden. Der Abklang der Endtakte sei Satzabklang genannt. Wie von Satz-, Mittel- und Endanklängen wird von Beginn-, Mittel- und Satzabklängen gesprochen werden.

Sinkend beginnender Satzanklang.

		Summe
Pa	A 9, F 2 ↘ R 11	3
Pe	↘ F 2, R 5	2
Ni	A 1 ↘ A 6 ↘ F 2, R 12, 13, 14 R 8	7
Se		—
Pr	↘ A 7, F 5, R 14 R 10	4
Rö	R 16	1
Tu	↘ F 3, 5	2
Ma	↘ R 1	1
Ba	↘ A 5, F 4, R 7, 11 R 9 R 10	6
Bu	↘ F 4	1
Po	↘ R 7, 12, 13 R 8	4
Ru	↘ A 6	1
	Insgesamt	32

Steigend beginnender Satzanklang.

		Summe
Pa	A 1, 4, 6, F 10, R 5, 7, 8, 12, 13, 14 A 3	11
Pe	A 1, 3, 4, 9, F 10, R 8, 11, 12, 13, 14 A 6	11
Ni	A 3, 9 A 4, R 5, 7	5
Se	A 8, 10, F 3, 7, R 2, 4, 6	7
Pr	A 2, 3, 9, F 4, R 1, 6, 13 F 12	8
Rö	A 1, 10, 14, F 2, 5, R 3, 8, 11, 15 A 7	10
Tu	F 1, 2 F 4	3
Ma	A 3, 4, 7, 9, F 2, 3, 5, 8, R 4, 10, 11, 12, 13	13
Ba	A 1, R 3, 8 A 6	4
Bu	A 6 F 2 F 5	3
Po	A 1, 3, 4, 6, 9, R 5 F 2 R 14	8
Ru	A 2, 3, 8, 9, F 1, 4, R 7	7
	Insgesamt	90

Eben beginnender Satzanklang. —

		Summe
Pa		—
Pe	R 7	—
Ni	F 10, R 12	2
Se	F 1, 5	2
Pr		—
Rö	A 6, 12, 13	3
Tu		—
Ma		—
Ba		—
Bu	R 1	1
Po	F 10	1
Ru		—
	Insgesamt	9

Starktoniger Satzbeginn.

		Summe
Pa		—
Pe		—
Ni		—
Se	R 9	1
Pr	F 8, R 11	2
Rö	A 4, R 9, 17	3
Tu		—
Ma	A 6, R 3	2
Ba	F 2, R 12	2
Bu	F 2	1
Po		—
Ru	A 5	1
	Insgesamt	12

Sinkend beginnender Mittelanklang.

		Summe
Pa	A 6, 6, 6, F 10, 10	5
Pe	A 6, F 10 F 10	3
Ni	A 6 F 10	2
Se	R 9	1
Pr	R 6	1
Rö	A 1	1
Tu		—
Ma		—
Ba	A 1 F 2, R 9 F 4	4
Bu		—
Po	A 3 A 6 F 10	3
Ru	A 8	1
	Insgesamt	21

Steigend beginnender Mittelanklang.

		Summe
Pa	A 1, 6	2
Pe	A 1,.1, 3, 9 A 3	5
Ni	A 3 A 6	2
Se	A 10	1
Pr		—
Rö	A 4	—
Tu		—
Ma	F 5	1
Ba	R 3, 3, 7, 10	4
Bu		—
Po	A 1 F 10	2
Ru	A 5, R 7	2
	Insgesamt	20

Eben beginnender Mittelanklang. —•

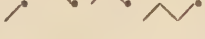
		Summe
Pa	10	1
Pe		—
Ni	F 10	1
Se		—
Pr		—
Rö	A 1, F 2	2
Tu		—
Ma		—
Ba	R 8	1
Bu		—
Po		—
Ru		—
	Insgesamt	5

Starktonig beginnender Mitteltakt. ✓•—•↘

		Summe
Pa		—
Pe		—
Ni		—
Se		—
Pr		—
Rö	F 2	1
Tu		—
Ma		—
Ba	A 1	1
Bu		—
Po		—
Ru		—
	Insgesamt	2

Sinkend beginnender Endanklang. ✓•↘•↘✓•↘•✓

		Summe
Pa	✓• A 3, 9, R 8 ↘• F 10, R 11	5
Pe	✓• A 9 ↘• R 13	2
Ni	✓• A 1 ↘✓• A 3, 9 ↘• F 10, R 13	5
Se	✓• R 9	1
Pr	✓• A 3 ↘• A 9, F 4, 12, R 15	5
Rö	↘• F 5, R 6, 11 ✓• R 13	4
Tu	↘✓• F 3	1
Ma	↘• F 5	1
Ba	↘• A 1, 5, F 4, R 9, 11, 12 ↘• R 7	7
Bu	✓• F 3 ↘• F 4	2
Po	↘• A 3, 9 ✓• F 10	3
Ru	↘• A 5, 9, F 4	3
	Insgesamt	39

Steigend beginnender Endanklang. 

		Summe
Pa	A 6, R 7, 12, 13, 14	5
Pe	A 1, 3, 6, F 10, R 5, 8, 11, 12, 14	9
Ni	A 6, R 11	2
Se	A 2 A 4, 8, 10, F 7 A 6	6
Pr	R 6	1
Rö	R 3, 17	2
Tu		—
Ma	R 1 R 13	2
Ba	R 3, 8	2
Bu		—
Po	A 1 A 6, R 5	3
Ru	A 8 R 7	2
	Insgesamt	34

Eben beginnender Endanklang.

		Summe
Pa		—
Pe		—
Ni		—
Se	F 3	1
Pr	F 8, R 11	2
Rö	A 1, 4, 12, 14	4
Tu		—
Ma	A 9, F 8	2
Ba	F 2, R 10	2
Bu		—
Po	R 11	1
Ru	A 6	—
	Insgesamt	14

Starktonig beginnender Schlußtakt.

		Summe
Pa		—
Pe		—
Ni		—
Se		—
Pr		—
Rö	F 2	1
Tu	F 1	1
Ma		—
Ba		—
Bu		—
Po		—
Ru		—
	Insgesamt	2

Steigend endender Beginnabklang.

		Summe
Pa	R 12	1
Pe	R 5, 12	2
Ni		—
Se	R 4, 6, 9	3
Pr	F 8	1
Rö	A 4, 12, R 8, 11, 13	5
Tu		—
Ma	A 9, F 8	2
Ba	F 2, R 12	2
Bu	F 3, 4	2
Po	R 11	—
Ru	A 6 A 9	2
	Insgesamt	21

Sinkend endender Beginnabklang.

		Summe
Pa	R 7, 11, 13, 14	4
Pe	A 1, R 13, 14	3
Ni	R 11, 13	2
Se	F 7	1
Pr	A 3, R 6 R 15	3
Rö	A 14, F 2, R 17	3
Tu	F 1	1
Ma	F 5, R 1	2
Ba	A 1, R 3, 8	3
Bu		—
Po	A 1	1
Ru	A 5, F 4	2
	Insgesamt	25

Eben endender Beginnabklang. ·—

		Summe
Pa		—
Pe	R 11	1
Ni		—
Se	A 8	1
Pr	R 11	1
Rö	F 5, R 3	2
Tu	F 3	1
Ma		—
Ba		—
Bu		—
Po	A 6, 9, R 5	3
Ru	A 7, 8	2
	Insgesamt	11

Starktonig endender Anfangstakt. ˊ·—·ˋ

		Summe
Pa	A 1, 3, 6, 9, F 10, R 8	6
Pe	A 3, 6, 9, F 10, R 8	5
Ni	A 1, 3, 6, 9, F 10	5
Se	A 10, F 3, R 2	3
Pr	A 9, F 4, 12	3
Rö		—
Tu		—
Ma	R 13	—
Ba	A 5, F 4, R 7, 9, 10, 11	6
Bu		—
Po	A 3, F 10	2
Ru		—
	Insgesamt	31

Steigend endender Mittelabklang. ·ˋ ˊ

		Summe
Pa		—
Pe		—
Ni		—
Se		—
Pr ·ˋ	R 6	1
Rö ˊ	F 2, R 3	2
Tu		—
Ma		—
Ba		—
Bu		—
Po		—
Ru		—
	Insgesamt	3

Sinkend endender Mittelabklang. ·ˋ

		Summe
Pa	A 1	1
Pe	A 3	1
Ni		—
Se		—
Pr		—
Rö	F 2	1
Tu		—
Ma	F 5	1
Ba	F 2, 4, R 3, 3, 7	5
Bu		—
Po		—
Ru		—
	Insgesamt	9

Eben endender Mittelabklang. •—

		Summe
Pa		—
Pe		—
Ni		—
Se	R 9	1
Pr		—
Rö	A 4	1
Tu		—
Ma		—
Ba	A 1	1
Bu		—
Po	A 6	1
Ru	R 7	1
	Insgesamt	5

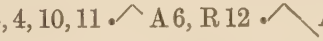
Starktonig endender Mitteltakt. ↘ • — • ↗

		Summe
Pa	A 6, 6, 6, 6, F 2, 2, 2, 2	8
Pe	A 1, 1, 3, 6, 9, F 10, 10	7
Ni	A 3, 6, 6, F 10, 10	5
Se	A 10	1
Pr		—
Rö	A 1, 1	2
Tu		—
Ma		—
Ba	A 1, R 8, 9, 10	4
Bu		—
Po	A 1, 3, F 10, 10	4
Ru	A 5, 8	2
	Insgesamt	33

Steigend endender Satzabklang. •↗ ✓ •↘ •↗

			Summe
Pa			—
Pe	✓	F 2 R 5	2
Ni	✓	F 10	1
Se	•↗	F 3 ✓ F 5	2
Pr	✓	F 4, 5, 8, 12, R 6	5
Rö	✓	A 7, F 2, 5, R 11, 13	5
Tu	•↘	F 1, 5 •↗ F 2, 4 ✓ F 3	5
Ma	✓	F 5	1
Ba	✓	F 4, R 11	2
Bu	✓	F 2, 3, 4, 5	4
Po	✓	A 3, F 2	2
Ru	✓	F 4	1
		Insgesamt	30

Sinkend endender Satzabklang.

		Summe
Pa	A 1, 4, 9, F 2, R 5, 7, 8, 13, 14	9
Pe	A 1, 3, 9	3
Ni	A 1, 3, 9, R 5, 7, 8, 13, 14	8
Se	A 4, 6, 8, 10, F 1, 7, R 9	7
Pr	A 3, R 1, 10, 13, 15 R 11, 14	7
Rö	A 1, 4, 6, 10, 12, 14, R 3, 8, 9, 15, 16, 17	12
Tu		—
Ma	A 4, 9, F 2, 3, 8, R 1, 3, 4, 10, 11 A 6, R 12  A 7	13
Ba	A 1, 5, 6, R 3, 7, 8, 12	7
Bu	A 6, R 1	2
Po	A 1, 4, 6, R 5, 7, 8, 11, 12, 13, 14, F 10	11
Ru	A 3, 5, 6, 9, F 1	5
	Insgesamt	83

Eben endender Satzabklang.

		Summe
Pa		—
Pe		—
Ni		—
Se		—
Pr		—
Rö		—
Tu		—
Ma		—
Ba	F 2	1
Bu		—
Po		—
Ru	R 7	1
	Insgesamt	2

Starktoniger Satzschluß.

		Summe
Pa	A 3, 6, F 10, R 11, 12	5
Pe	A 4, 6, F 10, R 5, 8, 11, 12, 13, 14	9
Ni	A 4, 6, F 2, R 11, 12	5
Se	A 2	1
Pr	A 2, 7, 9	3
Rö		—
Tu		—
Ma	A 1, R 13	2
Ba	R 9, 10	2
Bu		—
Po	A 9	1
Ru	A 2, 8	2
	Insgesamt	30

Es seien nur die beiden größten, daher sichersten Zahlen vorstehender Tabellen näher ins Auge gefaßt, nämlich 90 für die steigend beginnenden Satzanklänge und 83 für die sinkend endenden Satzabklänge. Es ergibt sich: 63% der untersuchten Sätze überhaupt zeigen steigend beginnenden Satzanklang. Und zwar unterscheiden sich, wenn man genauer zusieht, die Aussage-, Frage- und Ausrufesätze in diesem Punkte nicht wesentlich. Alle drei Satzarten zeigen in den meisten Fällen steigend beginnenden Satzanklang, nur in wenigen Fällen sinkend beginnenden (A: 23 gegen 4, F: 18 gegen 6, R: 25 gegen 9).

Die Zahl 83 besagt: 58% aller untersuchten Sätze zeigen sinkend endenden Satzabklang. Hier besteht ein Unterschied zwischen den drei Satzarten. Unter den 83 Fällen sind nämlich nur 8 F, alle andern Fälle verteilen sich auf A und R. Umgekehrt finden sich unter den 30 Fällen steigend endenden Satzabklangs nur 2 A und 5 R. Man ersieht also: In den allermeisten Fällen zeigen die untersuchten Fragesätze steigend, die untersuchten Aussage- und Ausrufesätze sinkend endenden Satzabklang.

Man sehe hierzu S. 218, Z. 4 v. u. ff.

6) Die Einzelsilbe.

Von der Tonhöhenbewegung der Stimme innerhalb einer und derselben Schwachtonsilbe ist bisher fast ganz abgesehen worden. Eine solche ist aber tatsächlich vorhanden. In den Kurven finden sich fallende und steigende, ebene, verschieden gewölbte, einfach und doppelt gebrochene Linien für den Verlauf der Einzelsilbe. Der letztgenannte Fall liegt bei der Schlußsilbe von Tu 1 (è) vor. Im allgemeinen läßt sich sagen, daß sich der Gang der Einzelsilben dem Gange des ganzen Satzes einfügt. Man vergleiche jedoch die Ausnahmen Pa 8 de la, 10 in-, Se 7 donc, Se 9 que und ces, Pr 9 din, Pr 10 de, Rö 1 e-, 6 tan- und -te, Ma 6 si, Ma 9 de, Ba 1 -con-, Ru 6 ex-.

7) Die Starktöne.

Die Frage drängt sich auf: Besteht nicht unter den Starktonsilben eines mehrtaktigen Satzes ein Unterschied des Wertes? Gibt es nichts, was die Starktöne in derselben Weise im Schach hält wie der einzelne Starkton die ihm untergeordneten Nebensilben? In der Tat: Es ist kaum denkbar, daß in sechstaktigen Sätzen wie Pa 6 »Vous devriez avoir ici un instrument de musique« Pa 10 »Croyez-vous que j'aie l'intention de faire une enquête sur la fa-

mille?« alle 6 Starktöne den gleichen Wert besitzen, alle Hauptsilben gleich stark sein sollten. Liest man die untersuchten Sätze unbefangen durch, so macht sich bald die Regel bemerkbar, daß die letzte Starktonsilbe mehrtaktiger Sätze die wichtigste ist. Wäre dies ein Vorurteil, so könnte man nicht einsehen, weshalb sich gewisse Ausnahmen ohne weiteres von der Regel abheben: Ma 1 »Buenos dias, Señora« hat ohne Zweifel sinkenden Rhythmus, Decrescendo, wenigstens was die Starksilben ohne Rücksicht auf die Schwachsilben angeht. di- hat mehr zu sagen als -ño-.

Deutet man die gegenseitige Lage der Starktöne durch Punkte an, die man der besseren optischen Zusammenfassung halber durch geradlinige Haarstriche verbindet, so erhält man etwa für »Buenos dias, Señora« das Bild (»Starktonlinie«).

Den deutschen Satz »Neulich hab' ich meinen Freund getroffen« wird man unter normalen Bedingungen am stärksten auf »Freund« betonen. Der Rhythmus steigt, ganz allgemein gesprochen, unter dieser Voraussetzung vom Satzbeginn bis zum Satzgipfel »Freund«, um dann bis zum Satzschluß wieder zu sinken. Mit gleicher Sicherheit wird das rhythmische Gefühl im Satze Ba 1 »El otro dia encontré á mi amigo« das Hauptgewicht auf »amigo« legen, es wird von den vier Starktönen des Satzes (El otro dia encontré á mi amigo) den letzten am entschiedensten bevorzugen. Die Starktonlinie dieses Satzes Ba 1 geht stetig abwärts: . Man sieht, daß der rhythmische Satzgipfel — wenn der Ausdruck erlaubt ist, die »Primsilbe« — (also hier -mi- in amigo) nicht immer den höchsten Punkt der Satzmelodie darstellt, sondern mitunter gerade den tiefsten.

Pa 7 »Ah, non!« zeigt die Starktonlinie . Nicht notwendig brauchen, wie hier ersichtlich, die beiden Starksilben gleichwertig zu sein, auch wenn sie auf der gleichen Höhe gesprochen werden. Der Rhythmus »Ah, non!« braucht nicht eben zu sein, er kann auch steigen oder fallen, auch wenn die melodische Linie eben ist. Im Liede »Wohlauf, noch getrunken« (Schubert, Viervierteltakt) treten gleich in der ersten Zeile drei Silbenpaare auf, die auf gleicher Höhe gesungen werden und doch steigenden Rhythmus zeigen: Wohl-auf, ge-trun-, den fu-.

Wohl-auf, noch ge-trun- ken den fu- un- keln- den Wein!

»non« ist in diesem Sinne Primsilbe in »Ah, non!«.

Im folgenden seien alle mehrtaktigen Sätze aus dem Kurvenmaterial zusammengestellt. Die gewöhnlichen Starksilben sind halbfett, die Primsilben fett gedruckt. Neben dem Text steht die Starktonlinie. Die Punkte für die Primsilben sind dicker als die der gewöhnlichen Starksilben.

Bisher war stets nötig, sich die Originalkurven und die ihnen nachgebildeten Symbole für den Tongang in den Takten akustisch zu vergegenwärtigen und diese innerlich-akustische Reproduktion des Dargestellten auf ihren Gefühlsgehalt zu kontrollieren. Nach derselben Methode werden jetzt die Starktonlinien zu verinnerlichen und zu prüfen sein, immer an Hand des Textes und im Blick auf die Originalkurven, die durch all diese Symbole nur erläutert, nicht ersetzt oder verdrängt werden sollen.

Pa 1 Cette **feu**ille de papier fera l'aff**ai**re.

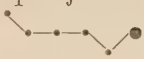
3 Mais pour ce que nous nous proposons de f**ai**re ce mat**i**n -

6 Vous devriez avoir ici un **i**nstrument de mus**i**que

7 **A**h, n**o**n.

8 Jam**ai**s de la v**ie**!

9 Ce n'est pas du t**ou**t ce que je voulais d**i**re.

10 Croyez-v**ou**s que j'aie l'intenti**o**n de f**ai**re une enquête sur l**a** f**a**mille? 

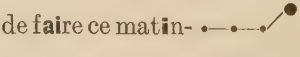
11 Laiss**ez**-moi tranqu**i**lle! (malade)

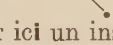
12 » » (ironique)

13 » » (fâché)

14 » » (en colère)

Pe 1 Cette **feu**ille de papier fera l'aff**ai**re.

3 Mais pour ce que n**ou**s nous propos**o**ns de f**ai**re ce mat**i**n- 

5 Espér**o**ns-le du moins! 

6 Vous devriez avoir ici un instrument de mus**i**que.

8 Jam**ai**s de la v**ie**!

9 Ce n'est p**as** du t**ou**t ce que je voulais d**i**re.

10 Croyez-v**ou**s que j'aie l'intenti**o**n de faire une enquête sur la famille?

11 Laissez-moi tranquille! (malade)

12 » » (ironique)

13 » » (fâché)

14 » » (en colère)

Ni 1 Cette feuille de papier fera l'affaire.

3 Mais pour ce que nous nous proposons de faire ce matin-

6 Vous devriez avoir ici un instrument de musique.

9 Ce n'est pas du tout ce que je voulais dire.

10 Croyez-vous que j'aie l'intention de faire une enquête sur la famille?

11 Laissez-moi tranquille! (malade)

13 » » (fâché)

Se 1 Merci, ça va mieux.

3 Etes-vous allé au théatre hier?

4 Oui, je vous y ai vue, madame.

6 Non, je suis occupé.

7 Qu'avez-vous donc à faire?

8 J'ai des lettres à écrire.

9 Oh que ces fleurs-là sont jolies!

10 On sent que le printemps revient.

Pr 3 Bébi pas touto la journado.

4 Coussi trapés lou bi?

6 Apporto la bouteillo qu'eï sur la taoulo.

8 Bénés déforo?

9 Fa caout din l'oustall.

11 Noun dé Dious?

12 Ount as croumpat aquel capell?

15 Laisso mé tranquillé! (suppliant)

Rö 1 Avrebbe dovuto dare il buon esempio.
2 Hai scritto anche cotesta lettera?
3 Lasciate ogni speranza!
4 Non ho potuto dormire.
5 Vuoi andar con me nella foresta?
8 Arrivederci a domani!
11 Dagli amici mi guardi Iddio,
12 che dai nemici mi guardo io.
13 Dagli amici mi guardi Iddio,
14 che dai nemici mi guardo io.
17 Lascia mi in pace! (müde)

Tu 1 Che ora è?
3 Ha fatto collazione?

Ma 1 Buenos dias, Señora!
3 Muy bien, gracias, y Vd.?
4 Perfectamente, gracias.
5 Estuvo Vd. anoche en el teatro?
8 Que daban anoche?
9 El barbero de Sevilla.
13 Que Vd. lo pase bien!

Ba 1 El otro dia encontré á mi amigo.
2 Como te ha probado el viaje?
3 Que tiempo mas infame tenemos hace dias!
4 Quieres venir conmigo á paseo?
5 No, no puedo.
7 Ten la bondad, te lo pido encarecidamente!
8 Caramba, que pisotón me ha dado!
9 Haz el favor de dejarme en paz! (kategorisch)

10 Haz el favor de dejarme en paz! (melancholisch)

11 Haz el favor de dejarme en paz! (liebenswürdig)

12 Haz el favor de dejarme en paz! (ironisch)

Bu 3 Como está Vd.?

4 Le pare que estava ofendido?

Po 1 Esta folha de papel fará o negocio.

3 Mas para o que tencionamos fazer esta manhã-

5 Esperemo-lo pelo menos.

6 Devia ter aqui um instrumento de musica.

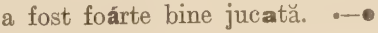
9 Não é tudo o que queria dizer.

10 Crê que tenha tenção de fazer uma investigação sobre a familia?

11 Deixe-me em paz! (doente).

Ru 4 Ai fost eri la teatru?

5 Da, te am vẹdut şi pe Domniă tă acolo.

6 Piesa a fost foárte bine jucată. 

7 De sigur, actorii sînt excelente.

8 Hamburgul este un frumos oraş.

9 Am sa cúmpră aici o casă.

Sinkende Starktonlinie zeigen namentlich die Fragesätze, so Pa 10, Ni 10, Se 3, Pr 4, 11, 12, Rö 2, 5, Tu 1, 3, Ma 5, Ba 1, 4, Po 10, Ru 4 gegen Pe 10, Se 7, Ma 8, Bu 4. Sinkender Satzrhythmus findet sich Pe 5, Se 8, Ma 1, 4, 8, Po 5, 9, steigend-sinkender bei Se 10, Ba 8. Verbindungen aus Ein- und Zweitaktern sind die Dreitakter Se 9, Pr 6, Ma 3, Ba 7, Ru 5, 7; die Zweitakter haben steigenden Rhythmus bei Se 9, Pr 6, Ba 7, Ru 7, sinkenden bei Ma 3, Ru 5; die beiden Primsilben sind gleichwertig außer bei Ba 7. Der Satz Ma 8, der entgegen dem sonstigen Gebrauch der Fragesätze nicht steigenden, sondern sinkenden Satzabklang hat, ist doch insofern ein echter Fragesatz, als er von den beiden Starksilben die eine über die andere als über die Primsilbe hinaushebt. Gewissermaßen

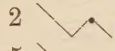
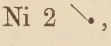
drei Primsilben zeigt Ba 3. In Pa 6, 7, 9, Pe 1, Ni 3, Se 8, Pr 3, Pr 8, Rö 1, 3, 11, 14, Bu 3, Po 11 und Ru 6 finden sich Starksilben, die nicht selbst Primsilben sind, auf der Höhe der Primsilben.

»Je höher die Nebensilben eines Taktes bezüglich der Hauptsilbe liegen, desto mehr Ausdruckswert hat der Takt« (S. 238 Mitte). Diese These erscheint nunmehr auf einer höheren Stufe: »Je höher die Starktöne eines Satzes bezüglich der Primsilbe liegen, desto mehr Ausdruckswert hat der Satz.« Der Beweis ist zunächst die so häufig sinkende Starktonlinie der Fragesätze (die Beispiele siehe oben). Die Fragesätze als die Sätze der starken Spannung drücken ihren Spannungsgehalt dadurch aus, daß sie die Starktöne (hier immer unter Ausschluß der Primsilben verstanden, die ja eigentlich auch Starktöne sind) über die Höhe der Primsilbe hinausheben. Stände die Primsilbe vorn am Satze, so wäre das Ergebnis eine steigende Starktonlinie: (Ma 8). Da die Primsilbe jedoch meistens den Beschluß bildet, so wird die sinkende Starktonlinie typisch: . Das Wort »Sinken« ist also rein graphisch und darf durchaus nicht die Vorstellung des Matten, sich Lösenden wecken, im Gegenteil. Mit den Fragesätzen vergleiche man sodann die anderen Sätze, indem man die betreffenden Starktonlinien auf sich wirken läßt. Für jeden einzelnen Starkton wird sich ergeben, daß sein positiver oder negativer Abstand von der Höhe der Primsilbe seinen Spannungsgehalt bestimmt. Wie sich die Schwachsilben nach den Starksilben richten, so die Starksilben nach der Primsilbe. Die Wirkung des Taktes ist der Komplex aus den Wirkungen der Hauptsilbe und der an ihr orientierten Nebensilben, die Wirkung des Satzes ist der Komplex aus den Wirkungen der Takte, zumal der an der Primsilbe orientierten Hauptsilben.

8) Primsilben.

Vergleicht man die verschiedenen Sätze eines und desselben Idioms untereinander, so findet man zunächst, daß diejenigen Primsilben, die sich vor andern Primsilben durch besonderen Wert auszeichnen, besonders hoch gesprochen werden. Das gilt besonders auffällig für dire Pa 9 Pe 9, tranquille Pa 14 Pe 14, doute Pe 4, musique Pa 6, Dious Pr 10, paz Po 11. Den feineren Wertunterschieden entsprechen feinere Höhenunterschiede, wie sich an jedem einzelnen Satze nachprüfen läßt.

Besonders tiefe Primsilben zeigen bi Pr 4, bou Pr 5, Dious Pr 11 gegen Dious Pr 10, foresta Rö 5 namentlich gegen die folgenden Sätze,

teatro Ma 5, pensa Po 2 gegen Esperemo Po 5, paz Ba 11 gegen paz Ba 9, teatru Ru 4. Es sind sämtlich Fragesätze, im Grunde genommen auch Ba 9 »Haz el favor de dejarme en paz« (liebenswürdig), den man am besten ». . paz!?« schriebe. Bisher haben sich die Fragesätze durch besonderen Spannungsgehalt bemerklich gemacht, wie dies ja auch ganz in der Natur eines Fragesatzes liegt, der immer die Lösung durch die Antwort erwartet. Die Spannung hat sich ausgedrückt in der Neigung, im einzelnen Takt die Nebensilben möglichst hoch über die Hauptsilbe zu erheben (Eintakter: Pa 2  , Pe 2 , Ni 2 , Pr 5 , Tu 4  , Tu 5 , Bu 2 , Po 2), was besonders regelmäßig in der zweiten Hälfte des Schlußtaktes stattfiand, so daß der steigende Satzabklang zum Wahrzeichen der Fragesätze wurde. Ferner hoben die längeren Fragesätze die der Primsilbe vorangehenden Starksilben meist über die Höhe der Primsilbe hinaus, woraus sich für diese Sätze die bezeichnende sinkende Starktonlinie ergab. Nach alledem sind Fragesätze stark spannungshaltig. Wie reimt sich damit die vertiefte Lage der Primsilben in den oben genannten Sätzen? Silben mit besonderem Nachdruckswert werden doch, wie eingangs gezeigt ist, gehoben und nicht vertieft.

Nach den vorliegenden Kurven zeigen die Fragesätze und die Aussagesätze (wozu hier auch die Rufsätze gehören) keinerlei typischen Unterschied des Höhenbereichs. Vielleicht war dies ursprünglich anders. Die Primsilben hatten, läßt sich annehmen, in jeglicher Satzart ein und dieselbe Höhe. Die Aussagesätze unterschieden sich von den Fragesätzen dadurch, daß die Starktonlinie der Aussagesätze aus der tiefen Zone zur Mittelzone, also zur Zone der Primsilben, anstieg: , während die Fragesätze, die über die Primsilben die Starktöne hinaushoben, von der oberen zur mittleren Zone herabstiegen: . Im Laufe der Zeit näherten sie sich einander, und aus dem Gegensatz wurde der Kompromiß . Aussage und- Fragesätze teilten sich in die mittlere Zone, und nicht mehr der höhere Tonbereich, sondern die tiefere Lage der Primsilbe unterschied den Fragesatz vom Aussagesatz. Die Primsilbe des Fragesatzes hat dabei ohne Zweifel etwas an Wert verloren, die Primsilbe des Aussagesatzes gewonnen, da ja die höher gelegene Primsilbe mehr Gefühlswert hat als die tiefergelegene. Wäre der Fragesatz jedoch durch diese Verschiebung der Werte unter die Wertstufe des Aussagesatzes herabgesunken, so würde man heut-

zutage wohl kaum mehr in der Form fragen, sondern hätte dafür die bessere Form gewählt und den Aussagen die geringere Form überlassen. Also besitzt trotz seiner tiefen Primsilbe immer noch mehr Ausdruckswert als mit seiner hohen Primsilbe, ein Vorzug, der in dem Unterschied der ursprünglichen Formen   begründet ist und die Form zu einer spezifischen Frageform gemacht hat. — Dies nur als Versuch, die besonders tiefen Primsilben der angeführten Sätze zu erklären.

Rückblick.

Es haben sich folgende allgemeinen Sätze ergeben:

1) Es gibt im Romanischen mindestens 46 typisch verschiedene Formen der Tonhöhenbewegung innerhalb eines Sprechtaktes.

2) Der Sprechtakt ist im Romanischen hinsichtlich seiner Tonverhältnisse eine Einheit.

3) Sämtliche festgestellten Formen lassen sich auf vier Grundformen zurückführen.

4) Je höher die Nebensilben eines Taktes bezüglich der Hauptsilbe liegen, desto mehr Ausdruckswert hat der Takt.

5) Aussage-, Frage- und Ausrufesätze zeigen im Romanischen in der Regel steigend beginnenden Satzanklang, Fragesätze haben in der Regel steigend endenden, Aussage- und Ausrufesätze sinkend endenden Satzabklang.

6) Im Romanischen deckt sich der Tonhöhenverlauf der Einzelsilbe gewöhnlich mit dem Verlauf des ganzen Satzes.

7) Je höher die Starktöne eines Satzes bezüglich der Primsilbe liegen, desto mehr Ausdruckswert hat der Satz.

8) Besonders wertvolle Primsilben werden besonders hoch gesprochen.

Lebenslauf.

Ich, Erwin Waiblinger, evangelisch, bin geboren am 22. Mai 1890 in Stuttgart. Mein Vater ist Kaufmann. Ich besuchte das Stuttgarter Karlsgymnasium und die niederen evangelisch-theologischen Seminare Schöntal und Urach. In Tübingen und Berlin studierte ich Neuphilologie, in Tübingen bei den Professoren Voretzsch, Haas, Franz, Fischer und Bohnenberger, in Berlin bei Morf, Brandl, Roethe und Erich Schmidt. An das Hamburgische Kolonialinstitut kam ich durch Dr. Panconcelli-Calzia, der mich in die experimentelle Phonetik einführte. Zu Halle im Rigorosum haben mich die Professoren Voretzsch, Deutschbein und Menzer geprüft.

Vielen habe ich für guten Rat und hingebende Hilfe meinen Dank zu sagen.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.